

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



O processo de escrita camiliano em *Novelas do Minho*
Análise genética

Carlota Frederica Jorge Ferreira Coelho Pimenta

Orientadores: Prof. Doutora Cristina Maria Matias Sobral
Prof. Doutor Ivo José de Castro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Crítica Textual

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



O processo de escrita camiliano em *Novelas do Minho*
Análise genética

Carlota Frederica Jorge Ferreira Coelho Pimenta

Orientadores: Prof. Doutora Cristina Maria Matias Sobral

Prof. Doutor Ivo José de Castro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Crítica Textual

Júri:

Presidente: Doutora Maria Inês Pedrosa da Silva Duarte, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Sílvio de Almeida Toledo Neto, Professor
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo
- Doutor Abel José Barros Baptista, Professor Catedrático
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Doutor Luiz Manuel Fagundes Duarte, Professor Associado com Agregação
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
- Doutor João Miguel Quaresma Mendes Dionísio, Professor Associado com Agregação
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Doutora Cristina Maria Matias Sobral, Professora Associada
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

SFRH/BD/68638/2010

2017

Resumo

Palavras-chave: Crítica Textual, Crítica Genética, Literatura Portuguesa, Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho*.

A análise genética de manuscritos autógrafos e de edições revistas pelo autor é do maior interesse para o conhecimento da criação da obra e dos processos de escrita autorais. As emendas testemunham a variação sofrida pelo texto até ao seu estado final e elementos materiais, como a letra, a tinta, o suporte de escrita e os traços de cancelamento, encerram vestígios das práticas de escrita de um autor e do modo como uma obra foi construída.

Edições e estudos sobre manuscritos literários camilianos têm fundamentado a existência de diferentes processos de escrita ao longo da vida do escritor. O presente trabalho pretende contribuir para a elucidação das práticas e dos processos de escrita de Camilo Castelo Branco, através da análise genética do manuscrito autógrafo e da 1.^a edição de *Novelas do Minho*.

Na primeira parte desta tese, procuro posicionar teoricamente o meu trabalho e enquadrar cientificamente os seus princípios e métodos. Apesar de a crítica genética ser praticada em Portugal desde a década de oitenta do séc. XX, não existe informação organizada sobre o estado actual deste campo disciplinar no país. Depois de explorar as diferenças e semelhanças entre filologia e crítica genética no que respeita à abordagem de ambas aos materiais genéticos, analiso criticamente uma selecção de trabalhos dedicados à edição e ao estudo da génese literária de alguns dos mais importantes escritores portugueses, integrando-os numa visão ampla da prática daquelas disciplinas no estrangeiro.

Na segunda parte da tese, exponho o estado actual do conhecimento sobre a genética camiliana e analiso os materiais autorizados de *Novelas do Minho*. Partindo do modelo utilizado por Castro (2007) no seu estudo genético de *Amor de Perdição*, discuto uma tipologia de análise que possa ser exaustivamente aplicada às emendas autorais do meu objecto de estudo e apresento as conclusões dessa análise. A edição genética de *Novelas do Minho* e a classificação exaustiva das emendas autorais constituem a base operatória deste trabalho e são anexadas em formato digital.

Abstract

Keywords: Textual Criticism, Genetic Criticism, Portuguese Literature, Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho*.

The genetic analysis of autographs and editions revised by the author leads to important information about text construction and author's writing processes. Emendations reflect textual variation during the process, while materials as writing, ink and paper testify the author's writing practices and the text creation.

Editions and studies of Camilo Castelo Branco's autographs are useful to know the amount of evolution of the author's writing processes. This dissertation has for scope the study of Camilo's writing practices and processes, through the genetic analysis of the autograph and 1st edition of *Novelas do Minho*.

In order to define the theoretical framework, the first part explores the relationship between philology and genetic criticism and presents a critical analysis of genetic works dealing with some of the most important portuguese writers.

The second part is dedicated to the genetic study of *Novelas do Minho*. After reviewing the current knowledge about the genesis of Camilo Castelo Branco's works, I argue a typology of authorial emendations, based on the genetic model of Castro 2007, and present the conclusions of my genetic analysis, based on the genetic edition of *Novelas do Minho* and on the exhaustive classification of its emmendations.

Índice

Introdução	9
Primeira parte: Teorias e problemas dos processos de escrita autoral	17
Capítulo I: Crítica genética e filologia	19
1. A crítica genética francesa	21
2. Visões da filologia	26
2.1. Como os geneticistas franceses vêem a filologia	26
2.1. Outras visões da filologia	30
2.3. Importância do texto e da edição na filologia	37
3. Análise genética	46
3.1. A questão teleológica	56
3.2. Teleologia como lei natural	60
3.3. Procedimentos teleológicos da crítica genética	67
3.3.1. Primeiro nível metodológico	68
3.3.2. Segundo nível metodológico	71
Capítulo II: Análise dos materiais genéticos em Portugal: preocupações filológicas e genéticas	77
Capítulo III: Teses da poligénese e da difusão	127
Segunda parte: O processo de escrita camiliano	143
Capítulo IV: Estado da arte	145
Capítulo V: Análise genética de <i>Novelas do Minho</i>	163
1. Objecto de estudo: manuscrito e primeira edição	167
Capítulo VI: Emendas autorais	197
1. Emendas do manuscrito	197
1.1. Quantidade de emendas	197
1.2. Análise dos fólios mais emendados de cada novela	201
1.3. Dimensão das emendas: macro-variantes	208
1.4. Impacto das emendas: emendas múltiplas	213
2. Emendas da 1. ^a edição	216
3. Tipologia de análise de emendas autorais	222

Capítulo VII: Resultados da aplicação da tipologia de análise	237
1. Cronologia das emendas	237
2. Operações de escrita	248
3. Topografia das emendas	252
4. Forma do traço de cancelamento	259
5. Direcção de sentido	263
6. Amplitude	281
6.1. Medição de amplitude que permite determinar o alcance textual de emendas de revisão e em curso de escrita	284
6.1.1. Emendas múltiplas	284
6.1.2. Projecções, retroprojecções e retornos	287
6.1.3. Emendas devido a repetições lexicais	291
Conclusão do ponto 6.1.	293
6.2. Medição de amplitude que permite determinar a distância textual máxima em que uma emenda foi realizada	295
6.2.1. Emendas que condicionam a continuação congruente da frase	296
6.2.2. Emendas que ocorreram antes da eliminação imediata da sequência em que estão inseridas	303
6.2.3. Emendas que foram realizadas antes de o período em que estão inseridas ter sido sublinhado	305
6.2.4. Algumas projecções mediatas	307
6.2.5. Emendas que surgem sem hesitação adiante	310
Conclusão do ponto 6.2.	314
7. Letra e tinta	319
7.1. Campanhas de escrita e campanhas de revisão	324
7.1.1. Campanhas de escrita e revisão em <i>Moisés I</i>	326
7.1.2. Campanhas de escrita e revisão nas restantes novelas	337
7.2. Campanhas de revisão: comparação com <i>Amor de Perdição</i>	350
8. Regressividade da escrita	357
Conclusão	363
Bibliografia	373
Anexos	391
Anexo A: Marcas d'água e comparação dos cortes dos fólios	393
Anexo B: Edição genética de <i>Novelas do Minho</i>	397
Anexo C: Emendas manuscritas (classificações e contabilizações)	399
Anexo D: Emendas impressas (classificações e contabilizações)	402

Introdução

O autógrafo literário é, hoje, um objecto de inegável valor cultural e científico. Vários autores têm traçado a história do manuscrito moderno, o que revela a importância destes documentos para estudos sobre as obras literárias e os escritores. Nos seus manuais teóricos de crítica genética, Grésillon (1994) e Biasi (2011) reconhecem na divulgação da tipografia e no desenvolvimento da indústria do papel os elementos materiais que potenciaram a transformação do manuscrito como suporte para a transmissão pública dos textos (manuscrito antigo) para objecto de trabalho, de utilização privada, suporte da criação textual (manuscrito moderno) e são unânimes em considerar a lenta transformação cultural e de mentalidades que habilitou a personagem autoral como a causa determinante para a conservação dos rascunhos e a sua elevação a objecto cultural e de conhecimento. Neste sentido, realçam a ideologia de valorização do sujeito iniciada no humanismo; a percepção romântica da poesia como expressão do sujeito criador; e as ideias da valorização da criatividade do indivíduo, do “génio” e da “originalidade” de Kant; e identificam, simultaneamente, o despertar do sentimento patriótico, na sequência da Revolução Francesa e das guerras napoleónicas alemãs, como o contributo para a lenta consideração do património literário nacional, em ambos os países (Grésillon 1994: 77-87; Biasi 2011: 12-18).

Esta lenta transformação do manuscrito é também considerada por Stussi, no seu manual *Introduzione agli studi di filologia italiana* (Stussi 2001: 156-159), e, no âmbito português, Luiz Fagundes Duarte (1994) e Ivo Castro (2008) sublinham igualmente a importância cultural e científica do manuscrito moderno, o primeiro através de um olhar sobre os álbuns de autógrafos¹ de escritores importantes, que remontam, pelo menos, ao século XVIII, e o segundo recordando a criação dos arquivos literários, as primeiras doações e aquisições de manuscritos pelas bibliotecas públicas e instituições científicas (Castro 2008: 111-120).

¹ Os álbuns de autógrafos são colecções de manuscritos escritos pela mão dos próprios escritores. Duarte descreve assim dois tipos de álbuns existentes: “*álbuns de homenagem*, onde os próprios autores copiam e assinam, com a sua melhor caligrafia, textos encomendados e propositadamente escritos para o efeito, com o objectivo de homenagear determinada personalidade ou assinalar um dado acontecimento; e *álbuns de coleccionador*, constituídos por todo o tipo de manuscritos autógrafos de diversa proveniência (...), reunidos ao sabor do gosto ou das possibilidades de alguém (...), à margem da vontade dos seus autores, e muitas vezes até com intuíto comerciais, sobretudo nos casos dos nomes mais sonantes” (Duarte 1994: 12 e 13).

Neste contexto de atenção e importância dada nas últimas décadas ao manuscrito moderno, o meu estudo de um autógrafo camiliano procura contribuir para o conhecimento deste tipo de objectos e das suas potencialidades hermenêuticas para o estudo das obras e dos seus autores.

Tendo em conta a vastíssima produção de Camilo Castelo Branco, são poucos os manuscritos literários do escritor que chegaram até hoje, dispersos por arquivos e bibliotecas de Portugal e do Brasil ou propriedade de particulares. Ainda assim, a vintena de manuscritos camilianos sobreviventes² constitui um conjunto considerável de autógrafos, certamente superior ao de muitos outros escritores. Um testemunho refere que Camilo, depois de entregar o manuscrito na tipografia, “de mais nada queria saber, nem mesmo da revisão de provas”³. Diferenças substantivas autorais existentes entre o manuscrito e a 1.^a edição de algumas obras camilianas contrariam esta asserção, no entanto o ritmo acelerado de escrita e publicação de Camilo e a dispersão actual dos seus manuscritos sobreviventes coadunam-se bem com a ideia de um escritor desinteressado do manuscrito autógrafo, após este servir a sua função de original de imprensa. Abandonado na tipografia pelo seu autor, a este objecto “restava-lhe ser tratado como relíquia de valor e transmitido através de heranças de famílias alheias” (Castro 2007: 21). O mais natural era o manuscrito ficar em posse do editor e ser sucessivamente vendido, até chegar às mãos de algum bibliófilo que acabasse por doá-lo a uma instituição pública. Foi efectivamente isto que aconteceu com o manuscrito de *Amor de Perdição*, hoje no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, e com um conjunto de manuscritos que constituem o Espólio Camiliano da Biblioteca Municipal de Sintra.

Em 2007, com a edição crítica e genética de *Amor de Perdição*, Ivo Castro (2007) inaugura uma nova fase na edição e estudo genéticos da obra camiliana. Embora trabalhos anteriores tenham demonstrado interesse pelo manuscrito camiliano⁴, é nesta

² A lista de manuscritos elaborada por Alexandre Cabral (2003: 477-478) está incompleta, faltando *O Romance de um Homem Rico* e *Amor de Salvação*.

³ Excerto de uma carta, datada de 24-11-1917, de Júlia Gomes Monteiro, filha do gerente da Casa Moré, a seu irmão Francisco. Esta carta foi transcrita num texto assinado por Joaquim Leitão, intitulado “O manuscrito do ‘Amor de Perdição’: a riqueza d’um escriptor amargurado pela pobreza ou a prodigalidade dos pobres: o que recebeu Camilo pelo original do “Amor de Perdição”, o que rendeu o manuscrito à filha do gerente da livraria Moré” (*Biblioteca de D. Diogo de Bragança*, p. 84).

⁴ Edições críticas de *Novelas do Minho*, por Maria Helena Mira Mateus (1961); *Amor de Perdição*, por Maximiano de Carvalho e Silva (1983); *O Demónio do Ouro*, por Manuel Nóia (1968); e *O Romance dum Homem Rico*, por Abílio Tavares Cardoso (1973); estas duas últimas no âmbito de teses de licenciatura. Estas edições baseiam-se no manuscrito e nas edições autorizadas para a fixação do texto

edição mais recente que um autógrafo literário do escritor tem, pela primeira vez, a sua decifração integral, ocupando as emendas manuscritas um lugar de destaque, como meio para se conhecer os processos criativos de Camilo. O editor dedica, portanto, atenção às questões genéticas que emanam do objecto de estudo, tendo comprovado que o romance da cadeia foi escrito de jacto, sem plano inicial definido, como patenteiam as numerosas emendas em curso de escrita.

No mesmo ano, impulsionada por Ivo Castro, entrei no campo da génese camiliana. Iniciei a minha dissertação de mestrado, com o propósito de editar *A Morgada de Romariz*, uma das *Novelas do Minho*, e testar, neste novo *corpus*, o modelo de análise que havia sido aplicado pelo editor às emendas manuscritas de *Amor de Perdição*. O objectivo era claro: procurar comprovar ou refutar a existência de processos de escrita diferentes no romance e na novela. Na verdade, de um contacto ainda superficial com os manuscritos sintrensens, levantara-se a suspeita de que, ao longo da sua carreira, Camilo teria processos de escrita diferentes. Dois anos depois, o resultado veio a lume (Pimenta 2009), demonstrando o intuído: a predominância de emendas mediatas fundamentou que esta novela foi mais revista do que o romance antes do envio para a tipografia, o que indicia uma escrita mais tranquila do que aquela dos tempos de cadeia.

Em 2008, ciente das potencialidades encerradas nos manuscritos autógrafos do escritor, Ivo Castro começa a preparar, em conjunto com Ângela Correia e Cristina Sobral, os materiais de trabalho para futuras edições crítico-genéticas camilianas e, no ano seguinte, é formalmente constituída uma equipa de trabalho para a edição e estudo das obras de Camilo Castelo Branco. De acordo com o Protocolo estabelecido com a Imprensa Nacional – Casa da Moeda, esta equipa tem como objectivo a edição das obras de Camilo em duas séries: edições genéticas e edições críticas. Para além da já existente edição de *Amor de Perdição*, de Ivo Castro, começaram a ser preparadas as edições de *O Regicida*, de Ângela Correia, *O Demónio do Ouro*, de Cristina Sobral e *Novelas do Minho*, de Ivo Castro e minha⁵.

Entretanto, a conclusão promissora acerca de processos de escrita diferentes, resultante da minha investigação de mestrado, motivou o aprofundamento desta

crítico e atentam nas sucessivas intervenções do autor como vestígio do modo como o texto foi construído e aperfeiçoado.

⁵ Destas edições, as duas primeiras estão publicadas (Correia 2013 e Sobral 2014) e a última encontra-se no prelo. Para completar a série de manuscritos de Sintra, falta *A Caveira da Mártir*, a ser editada por Cristina Sobral, ainda em curso.

investigação no âmbito de um projecto de doutoramento, que visa diferentes objectivos. O primeiro, expresso no próprio título da minha tese, pretende esclarecer a diferença muito significativa de processos de escrita encontrados entre o romance e a novela, através de um alargamento do escopo de trabalho a outras obras camilianas. Pensei inicialmente numa análise genética que visasse, não só as restantes *Novelas do Minho*, mas também as emendas autorais trazidas a lume pelo trabalho editorial em curso de *O Demónio do Ouro* e *O Regicida*. Com este alargamento do *corpus* pretendia apurar se o observado em *A Morgada de Romariz* podia ser ampliado, não só à restante obra de que esta novela faz parte, mas também a outras obras coevas, de forma a obter-se um conhecimento documentado do processo de escrita camiliano na fase de maturidade intelectual do escritor que pudesse ser alvo de comparação com outras fases da sua produção.

Depressa concluí ser este propósito demasiado ambicioso. Por um lado, fui constatando, ao longo do meu trabalho, a necessidade de uma análise genética ser precedida por um trabalho editorial, que decifrasse, transcrevesse e organizasse o material genético. Por várias vezes constatei que edição e análise são duas realidades intimamente relacionadas e que o editor, familiarizado com a génese do texto que edita, é a pessoa mais competente para a analisar. A génese de *O Demónio do Ouro* e *O Regicida* foi, assim, preterida a favor da génese de *Novelas do Minho*, na qual eu vinha trabalhando editorialmente, com Ivo Castro.

Por outro lado, optei por investir, à luz do novo objecto de trabalho, numa reflexão aprofundada sobre a tipologia de análise proposta por Ivo Castro, por acreditar que estas considerações trariam contributos relevantes para as questões teóricas de génese textual e para o apuramento de modelos práticos de análise de dados. Na execução desta tarefa, achei mais proveitoso testar a tipologia num *corpus* mais restrito, embora suficientemente largo para se tirarem conclusões esclarecedoras, para assim poder aprofundar e diversificar os tópicos de análise, em vez de a limitar à verificação de um tópico único num *corpus* maior.

Esta reflexão foi motivada por algumas excepções encontradas, durante a minha investigação de mestrado, em *A Morgada de Romariz*, relativamente ao teorizado por Castro para *Amor de Perdição*. Na verdade, contrariamente ao atestado no romance, deparei-me, na novela, com projecções e retornos que não se incluem no grupo das emendas imediatas, mas antes no das mediatas, querendo isto dizer que existem emendas que são canceladas e projectadas ou canceladas e retomadas, não no decurso

da escrita, mas depois de uma revisão autoral. Observei ainda quatro variantes que têm a particularidade de conter em si mais do que um tipo de emenda, respectivamente três substituições com retornos e uma substituição com projecção. Face à quantidade reduzida de novos exemplos atestados na novela, estes foram inseridos, na minha dissertação de mestrado, nas categorias existentes, salientando-se as suas particularidades através de notas. Porém, o alargamento de *corpus* previsto no doutoramento dá-me agora a oportunidade de avaliar a frequência destes fenómenos e esclarecer o seu valor no processo de escrita camiliana.

Outro objectivo está relacionado com a compreensão e definição dos limites científicos da minha análise genética. Enquadrado no âmbito do “Programa em Crítica Textual” da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que tem como fim “o estudo dos modos de produção, transmissão e preservação dos enunciados” e prevê um “largo campo de aplicações práticas”⁶ no âmbito da edição de texto, o meu doutoramento está apoiado nos princípios e métodos da crítica textual moderna. No entanto, o interesse específico deste trabalho na análise genética, com vista ao conhecimento das práticas de escrita e dos processos de escrita camilianos, afasta-se das competências editoriais da crítica textual, um dos ramos mais visíveis da filologia, e aproxima-se do estudo genético, apanágio da crítica genética francesa. Definir os pontos de contacto e afastamento entre estas duas correntes científicas (filologia/crítica textual e crítica genética), muitas vezes postas em conflito, é tarefa essencial para um posicionamento teórico e para o enquadramento científico dos princípios e métodos do meu trabalho.

No âmbito dos trabalhos de crítica genética de autores portugueses, contam-se importantes estudos que debateram questões teóricas de génese textual e apuraram modelos práticos de apresentação e análise de dados. Salientam-se os estudos genéticos dedicados a Fernando Pessoa, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, José Régio, Raul Brandão e Vergílio Ferreira⁷, cujo contributo para o estudo literário e cultural dos autores e das correntes literárias vem sendo progressivamente reconhecido pelos estudos literários. Porém, apesar de a crítica genética ser praticada em Portugal desde a década de oitenta do séc. XX, não existe informação organizada sobre o estado

⁶ Apresentação do “Programa em Crítica Textual”, no *site* da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/pct>).

⁷ Os estudos genéticos dedicados a estes autores podem ser consultados no Capítulo II.

actual deste campo disciplinar em Portugal nem da sua integração numa visão ampla da sua prática no estrangeiro.

Espera-se que a leitura crítica sobre os aspectos mais relevantes do que é feito no âmbito da crítica genética em Portugal, sobretudo em autores contemporâneos de Camilo, e a sua relação com a filologia e a crítica genética contribua, ainda que muito modestamente e não perdendo de vista o objectivo primeiro do meu doutoramento, para suprir a lacuna de informação sistematizada acima referida.

Entretanto, depois do início da minha investigação de doutoramento, vieram a lume os três primeiros volumes da colecção “Edição Crítica de Camilo Castelo Branco”, da Imprensa Nacional – Casa da Moeda (Castro 2012a, Correia 2013 e Sobral 2014), com respectivas notas introdutórias, e duas dissertações de mestrado (Firmino 2013 e Sonsino 2015), que incluem a edição crítico-genética dos respectivos textos camilianos e a análise da sua génese. Estes trabalhos acrescentaram importantes conclusões ao conhecimento sobre a génese camiliana, tendo-se confirmado a existência de práticas de escrita e processos de escrita camilianos diferenciados. Perante estes novos dados, conta-se, ainda, que esta tese elucide sobre o estado actual do conhecimento genético camiliano e especifique claramente os seus contributos para esta área do saber.

O meu trabalho está dividido em duas partes: “Teorias e problemas dos processos de escrita autoral” e “O processo de escrita camiliano”. Esta estrutura bipartida alude a duas realidades distintas, mas em estreita relação, uma vez que a reflexão geral sobre princípios e métodos de análise genética é a base teórica da segunda parte e a análise genética concreta de uma obra camiliana é a aplicação prática da primeira.

A primeira parte abre com um capítulo intitulado “Crítica genética e filologia” (Capítulo I), que pretende esclarecer as diferenças e semelhanças de ambas as disciplinas nas suas abordagem aos materiais genéticos. Depois de analisar os princípios e métodos da crítica genética e de reflectir sobre várias visões, díspares, da filologia, centro-me no exame concreto de análises propostas pela crítica genética francesa com o objectivo de testar até que ponto a teoria defendida é posta em prática, desenvolvendo, neste ponto, uma reflexão extensa sobre a teleologia.

A minha análise prossegue com a “Análise dos materiais genéticos em Portugal” (Capítulo II), procurando esclarecer até que ponto e em que medida as preocupações filológicas e genéticas emanam dos estudos genéticos nacionais. Neste capítulo, recuo até às análises estilísticas da década de 70, para ilustrar um tipo de abordagem genética

mais próxima da variantística italiana, e dou, depois, um salto comparativo para os trabalhos dos primeiros geneticistas portugueses, prosseguindo com a análise crítica de uma selecção de trabalhos dedicados à edição e ao estudo da génese literária de alguns dos mais importantes escritores portugueses.

Por fim, a primeira parte deste trabalho encerra com um capítulo dedicado às “Teses da poligénese e da difusão” (Capítulo III), que procura sistematizar a informação debatida na primeira parte, através da análise e tomada de posição relativamente a estas duas teses que explicam o interesse crescente e a recepção dos estudos genéticos um pouco por toda a parte.

Finalmente, na segunda parte do meu trabalho, respeitante ao “Processo de escrita camiliano”, principio com uma síntese crítica sobre “O Estado da Arte” (Capítulo IV) dos estudos genéticos camilianos, antes de entrar na “Análise Genética de *Novelas do Minho*” (Capítulo V) propriamente dita, através da descrição do objecto de estudo. Prossigo com a apresentação das “Emendas autorais” (Capítulo VI), manuscritas e impressas, e com a exploração das suas potencialidades hermenêuticas para o conhecimento das práticas e dos processos de escrita. Ainda neste capítulo, desenvolvo uma reflexão crítica sobre a tipologia de análise proposta por Ivo Castro para o estudo das emendas de *Amor de Perdição*, e estabeleço, à luz do meu objecto de estudo, uma tipologia de análise de emendas autorais que possa ser aplicada exaustivamente de forma a alcançar-se o conhecimento genético desejado. Os resultados desta aplicação são expostos e analisados no Capítulo VII, que encerra a segunda parte deste trabalho.

Após a Conclusão, fecha este volume uma secção de Anexos, que contém o levantamento das marcas d’água (Anexo A), os critérios e normas da edição genética (Anexo B) e a descrição das tabelas de análise das emendas autorais manuscritas (Anexo C) e impressas (Anexo D). A edição genética (ficheiros PDF) e as tabelas de análise (ficheiros Excel) são a base operacional do meu estudo e estão disponíveis em formato digital, por uma questão prática de gestão de espaço.

Resta-me agradecer às pessoas e instituições que me ajudaram a tornar este trabalho possível: à minha orientadora, Cristina Sobral, pela disponibilidade e exigência com que me acompanhou ao longo deste projecto e pelo gosto que me incutiu, desde a licenciatura, pela crítica textual; a Ivo Castro, pela co-orientação desta tese, pela entrada no campo da genética camiliana, pela confiança no meu trabalho e o apoio amigo ao longo dos anos; a João Dionísio, pela presença prestável, pelos conselhos para a elaboração da “Tipologia de análise de emendas autorais” (Capítulo VI), no âmbito do

seu Seminário de Orientação, e pelo incentivo à apresentação deste texto na 10.^a Conferência da European Society for Textual Scholarship (Paris, 2013); à Biblioteca Municipal de Sintra e ao Museu João de Deus, pelo acesso aos manuscritos; à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pelo financiamento desta tese; e a todos os familiares e amigos que, sem precisar de especificar quem são, estiveram presentes e me apoiaram.

PRIMEIRA PARTE

TEORIAS E PROBLEMAS DOS PROCESSOS DE ESCRITA AUTORAL

Capítulo I

Crítica genética e filologia

Si le manuscrit moderne a acquis un certain droit de cité dans le domaine des études littéraires, c'est grâce à deux poussées, deux lames de fond, séparées par le temps et l'objectif scientifique: la philologie et la critique génétique.
(Grésillon 1994: 94)

Vejo nesta citação dois movimentos opostos, na relação entre as duas disciplinas anunciadas: um movimento separatista, pelas diferenças apontadas entre ambas, “deux lames de fond, séparées par le temps et l'objectif scientifique”, e um movimento aproximativo, pela consideração da atenção dada por ambas ao manuscrito moderno como objecto de estudo. Parto desta citação por duas razões, que decorrem desses dois movimentos contrários, respectivamente: a oportunidade que o movimento separatista, fruto da visão pessoal desta geneticista, mas também da escola de crítica genética francesa, me dá de anunciar desde já o debate existente entre ambas as disciplinas, em relação ao qual procurarei tomar posição ao longo deste primeiro capítulo; e a ocasião que o movimento aproximativo me dá para me pronunciar de imediato, subscrevendo esta opinião do vínculo de ambas as disciplinas ao manuscrito moderno e, por consequência, aos vestígios de criação nele encerrados.

Em que se aproximam e em que se distanciam filologia e crítica genética é pergunta fundamental para eu posicionar o meu trabalho. A resposta a esta questão exige, primeiro que tudo, uma definição clara dos princípios e métodos de cada uma destas disciplinas, para serem depois comparados e detectadas as diferenças e as semelhanças existentes. E é precisamente aqui que surge o primeiro problema: se é relativamente simples definir o que é a crítica genética francesa, é extremamente complexo fixar uma definição de filologia, e isto advém sobretudo do facto de a crítica genética ser um campo de estudos bastante mais recente do que a filologia.

A crítica genética nasceu nos anos 60 do século XX, no seio de uma equipa de investigação francesa, que depois se veio a alargar no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM). Embora tenha surgido da prática, sem preocupações iniciais de teorização (Giaveri e Grésillon 1994: 14), a crítica genética gerou, desde os primeiros anos, artigos de reflexão teórica, tendo sido teorizada sistematicamente, pela primeira vez, por Almuth Grésillon, no manual *Éléments de critique génétique*, de 1994. Entretanto, contribuindo para o amadurecimento e definição da disciplina,

multiplicaram-se estudos práticos e teóricos, estes últimos devido em grande parte, penso, às necessidades de posicionamento em relação à filologia, no âmbito do debate gerado entre ambas. Os objectivos e métodos da crítica genética podem ser consultados, de forma mais sistematizada, naquela síntese de Grésillon (1994), depois prolongada noutra mais recente (Grésillon 2008), bem como em *Génétique des textes*, de Biasi (2011).

Quanto à filologia, o problema complica-se. Trata-se de uma disciplina antiga, com uma dimensão temporal muito mais extensa do que a da crítica genética e com significados diferentes ao longo do tempo, como testemunham os abundantes textos teóricos sobre ela e os estudos práticos que aplicam os seus princípios e doutrinas. Não há, portanto, uma definição unânime de filologia. No meu trabalho, focar-me-ei apenas nas suas definições mais recentes, coincidentes com o período moderno, pois é nele que se enquadra o meu objecto de estudo. Debruçar-me-ei, assim, somente sobre a filologia a partir do século XIX, momento em que se autonomizou de outras áreas do saber, como a literatura e a linguística, e sobre a sua transformação desde esse momento.

O que procuro de seguida é analisar criticamente o que é a crítica genética, tal como se pratica em França, e o que é que vários autores entendem por filologia, bem como os pontos de aproximação e afastamento entre ambas as disciplinas. Em relação à filologia, foco-me exclusivamente no que ela tem de relação com a crítica genética, ou seja, no tratamento que faz dos materiais genéticos. Para além de, como já disse, não me debruçar sobre os materiais genéticos de outros períodos literários que não o moderno, não atentarei também nos materiais genéticos não literários, que são igualmente alvo de interesse da crítica genética. Depois desta análise inicial, foco-me especificamente no modo como têm sido estudados os materiais genéticos em Portugal, procurando analisar o tipo de estudo filológico e genético que lhes é dedicado.

1. A crítica genética francesa

O manual de Grésillon abre com a pergunta “Qu’est-ce que la critique génétique?” (Grésillon 1994: 7), que é também o título de uma conferência proferida por Louis Hay (2003). As reflexões que teço sobre este assunto têm uma finalidade prática: não interessam pelo que inevitavelmente repito do que os outros já disseram e que pode ser lido na sua fonte original, mas sim pelo olhar crítico que lanço às suas opiniões e pela referência que esta síntese crítica constitui para o que vou dizer depois. Importa-me, por isso, realçar de modo especial três aspectos da crítica genética que considero importantes para a sua comparação com a filologia. Primeiro, o nascimento da disciplina no contexto da crítica literária; segundo, os limites materiais do seu objecto de estudo; e terceiro, a sua metodologia bipartida.

A crítica genética, tal como o próprio nome esclarece, é a crítica da génese, ou seja, é análise, interpretação dos materiais genéticos, assim chamados por serem relativos ao nascimento, à produção. Segundo Grésillon, sendo a crítica genética um “discours critique” (Grésillon 1994: 205), então, no âmbito literário, ela faz parte da crítica literária (Grésillon 2008: 5). A novidade face a outras correntes críticas da literatura é, segundo a autora, o facto de esta crítica se dirigir não à obra acabada e à sua recepção (Grésillon 2007: 32), mas à obra literária em nascimento (Grésillon 1994: 8). A crítica literária genética procura compreender o nascimento da obra e reflectir sobre os mecanismos inerentes a esse processo de criação: “l’objectif majeur de la génétique est d’expliquer par quels processus d’invention, d’écriture et de transformation un projet est devenu ce texte auquel l’institution conférerá ou non le statut d’oeuvre littéraire” (Grésillon 1994: 206).

Nascida no âmbito da crítica literária francesa dos anos 60 do século XX, a crítica genética, ao atentar no *avant-texte* (Bellemin-Noël 1972) e ao abrir uma infinidade de leituras possíveis da obra em construção, desenvolveu-se em reacção à filologia positivista que havia dominado no século anterior e ao estruturalismo que se implantara então, o qual tende a valorizar o texto como um sistema fechado (Trachsler 2006: 10; Lebrave 1992: 118; Grésillon 1994: 19). Apesar de se basear nos seus métodos de análise, as preocupações da nova disciplina são diferentes das da filologia: “la génétique se définit par ces déplacements: notre objet n’est pas l’auteur mais l’écrivain, pas le texte, mais l’écriture, le brouillon; pas la structure, mais le processus” (Biasi 2012: 23). Esta definição por oposição a disciplinas já existentes é, segundo Van

Hulle, natural, já que “each new discipline tends to define itself *ex negativo* by reacting against previous approaches” (Van Hulle 2004: 2).

As questões novas sobre as quais se debruça a crítica genética provêm do seu próprio material de estudo: todos os traços físicos da criação da obra literária, que vão desde o documento que detém o primeiro traço do processo intelectual criativo do autor até ao documento que tem o último traço deste processo, o *bon à tirer*, ou seja, o último documento antes do texto fixado pela impressa. Estes limites são unânimes (Grésillon 2001; Hay 2003; Biasi 2011: 107), embora seja considerada a sua elasticidade: Grésillon questiona, por exemplo, “ne faut-il pas étendre le terme de genèse jusqu’à pouvoir inclure celle de l’imprimé?” (Grésillon 2001). Igualmente consciente da possibilidade de intervenção autoral no texto impresso, Biasi propõe uma divisão entre “*génétique des manuscrits* (ou *génétique avant-textuelle*)” e “*génétique de l’imprimé* (ou *génétique textuelle*)” (Biasi 2011: 64), sendo este último conceito retomado por Grésillon (“obligent à admettre l’existence d’une *génétique* de l’imprimé”, Grésillon 2008: 10).

Estes ajustes resultam naturalmente da percepção dos limites da teoria inicialmente defendida. Porém, apesar do alargamento dos limites do objecto de estudo, os geneticistas atentam especialmente nos traços mais espontâneos e desordenados, preferindo “le vilain brouillon saturé de ratures (...) où s’aperçoit concrètement le travail de l’écrit à l’état naissant” (Biasi 2011: 32) ao manuscrito mais acabado e limpo, e privilegiando “notamment les débuts, où la plume sème à tous vents” (Grésillon 1999: 57). É, pois, um caso de teoria reajustada, mas cuja prática revela a preferência da crítica genética pelos traços autorais manuscritos em relação aos impressos.

É precisamente aqui que se encontra a diferença essencial apontada por Segre (1995) entre a crítica genética francesa e a crítica das variantes italiana, de inspiração filológica: a primeira disciplina trabalha sobre o que precede o texto publicado ou sobre as suas reelaborações, privilegiando “les transformations de contenus (...) à travers des mouvements d’élaboration macroscopiques” (Segre 1995: 30); a segunda “travaille tout près du texte, sur les retouches qui précèdent immédiatement sa mise au net, sa publication ou sa réédition” (Segre 1995: 31), atentando especialmente em “retouches visant à améliorer le texte achevé” (Segre 1995: 30). A tónica da diferença entre a disciplina francesa e a italiana – mas que pode, como sugere Grésillon, estender-se a toda a filologia (Grésillon 1999: 57) – está patente na seguinte afirmação de Biasi que sublinha o interesse da segunda pelo produto textual: “en Italie, il existait même une

pré-génétique (la *variantistica*) lancée par Contini, qui se bornait à étudier le manuscrit définitif” (Biasi 2012: 33). Oposta a esta atenção filológica ao texto, a crítica genética advoga uma atenção ao *avant-texte*, desligado do texto⁸.

Já no âmbito da metodologia da disciplina, Grésillon defende, desde a sua síntese teórica de 1994, que, para concretizar o seu objectivo analítico, a crítica genética tem de ler os materiais genéticos e, por isso, está dependente das duas actividades da leitura: a decifração e a compreensão, relacionadas entre si, já que a interpretação é inerente a ambas (Grésillon 1994: 141; Grésillon 2008: 55). A primeira actividade tem como objectivo “rendre disponibles, accessibles et lisibles, les documents autographes”: “le chercheur réunit, classe, déchiffre, transcrit et édite des dossiers manuscrits”; a segunda actividade consiste em construir “hypothèses sur les chemins parcourus par l’écriture et sur les significations possibles de ce processus de création” (Grésillon 1994: 15). Noutro lugar da mesma obra, Grésillon afirma que a crítica genética “est à la fois science et herméneutique”, afirmando haver defensores de uma componente e da outra, existindo, assim, naquela data, uma ambiguidade, patente na própria indefinição do nome da disciplina: “les uns préférant «critique génétique», les autres, «génétique textuelle»” (Grésillon 1994: 31).

Mais tarde, em 1999, a geneticista considera dois níveis metodológicos: o da descrição material e o da exploração científica, este último sob as formas de interpretação e de edição (Grésillon 1999: 56). Esta divisão é útil para sistematizar os métodos da crítica genética, mas é, a meu ver, artificial, por duas razões, que estão relacionadas. A primeira é que também o primeiro nível metodológico é exploração científica: pertence ao domínio filológico e solicita conhecimentos manuscriptológicos, paleográficos, entre outros. A segunda, referida pela própria autora (Grésillon 1994: 141), é que a interpretação, a subjectividade, está inerente a toda a actividade científica, logo, também está presente no primeiro nível metodológico. E obviamente que está também presente na edição⁹: a meu ver, seria preferível, por isso, considerar que, no segundo nível metodológico, os “deux types d’activité critique” (Grésillon 2007: 32) são ambos interpretação da génese, um sob a forma de edição e o outro sob a forma de estudo, sendo que o princípio em França é, segundo Grésillon, “*dissocier la présentation de la genèse de son interprétation*” (Grésillon 1994: 198).

⁸ Giaveri (1993 e 1994) faz uma análise das relações entre a crítica genética francesa e a crítica das variantes italiana. Porém, o aprofundamento deste tema ultrapassa os limites do meu trabalho.

⁹ No seu artigo “O retorno à filologia”, Castro (1995) explora a componente subjectiva da edição (*cf. infra*: pp. 42-43).

Assim apresentadas, as duas actividades críticas parecem ter a mesma importância na crítica genética francesa. Mas, para Grésillon, isto não é assim: o estudo tem mais peso do que a edição (Grésillon 1999: 56-57). Mais, em 1994, a autora considera um dos tipos de edição genética um meio, um “outil de recherche” (Grésillon 1994: 190) para posteriores estudos interpretativos. O papel acessório da edição relativamente ao estudo está também implícito na definição de “génétique” de Espagne: “la génétique, mode français d’interprétation et accessoirement d’édition des manuscrits et des variantes de genèse” (Espagne 1993: 31).

Ao comparar as duas divisões metodológicas de Grésillon, vê-se que a situação da edição é diferente: em 1994, Grésillon situa-a na primeira tarefa do geneticista, correspondente à decifração, esse lado mais científico; em 1999, situa-a a par do estudo, no âmbito da compreensão, lado mais hermenêutico. A mim parece-me que a edição pode satisfazer ambas as funções de decifração e interpretação. Porém, se para Grésillon a crítica genética é uma corrente crítica, isto é graças ao estudo interpretativo e não à edição (Grésillon 2008: 6).

Biasi parece destacar mais do que Grésillon a função interpretativa da edição. A definição que ambos dão de edição genética testemunha, na minha opinião, a diferente consideração que ambos têm dela. Para Grésillon, ela “présente exhaustivement et dans l’ordre chronologique de leur apparition des témoins d’une genèse” (Grésillon 1994: 188); para Biasi, ela visa “la publication de manuscrits proprement dits, en donnant à voir le travail de conception et de rédaction” (Biasi 2011: 151). A primeira definição foca a função de decifração (“présente exhaustivement (...) des témoins d’une genèse”), a segunda a função de compreensão (“voir le travail de conception et de rédaction”). Esta visão de Biasi pode talvez explicar-se pela opinião de Grésillon, segundo a qual é ele quem representa de maneira mais entusiástica, no âmbito da crítica genética, uma orientação científica, que é rara nas disciplinas literárias francesas (Grésillon 1994: 179 n. 3).

Mas também Biasi nota a utilidade de determinado tipo de edição genética (a edição vertical integral) para posteriores análises microgenéticas (Biasi 2011: 172) e refere explicitamente a função da edição de tornar acessível o objecto para posteriores pesquisas (Biasi 2011: 179). A divisão metodológica que sustenta está mais próxima daquela de Grésillon de 1994: da mesma forma prática que resolve o problema dos limites do objecto de estudo (distinguindo genética do manuscrito e genética do impresso), propõe uma divisão eficaz entre “*génétique textuelle* (qui analyse les

manuscris, les classe, les déchiffre et éventuellement en publie une édition)” e “la critique génétique (qui interprète les résultats de cette analyse)” (Biasi 2011: 12).

Uma síntese das opiniões confrontadas até aqui está encerrada no quadro seguinte:

	DESCRIÇÃO MATERIAL + DECIFRAÇÃO	EDIÇÃO	ESTUDO
GRÉSILLON 1994	“science” (p. 31) “déchiffrement («lire littéralment»)” (p. 141)		“herméneutique” (p. 31) “compréhension et interprétation («lire dans tous les sens»)” (p. 141)
GRÉSILLON 1999	“premier niveau méthodologique” (p. 56)	“second niveau méthodologique” (p. 56)	
BIASI 2011	“génétique textuelle” (p. 12)		“critique génétique” (p. 12)

Tabela 1
Divisão metodológica da crítica genética

É caso para regressar à pergunta inicial, questionando o que é afinal a crítica genética: se apenas esta parte interpretativa (o estudo), a que Biasi chama concretamente “critique génétique”, se todo o conjunto, constituído por “génétique textuelle” (que inclui a análise filológica e a edição) e “critique génétique” (que inclui análise interpretativa em forma de estudo). A resposta encontro-a nas seguintes afirmações de Grésillon: “la critique génétique est à la fois philologie et critique. L’une est un moyen, l’autre, une fin” (Grésillon 1994: 30); “s’occuper du manuscrit littéraire au sens de la critique génétique, c’est certes analyser philologiquement les manuscrits pour restituer leur ordre successif, mais à partir de là commence un travail d’interprétation qui ne vise pas l’édition du meilleur texte, mais l’élucidation du travail d’écriture. En ce sens, la critique génétique est à la fois science et herméneutique” (Grésillon 1994: 31).

A crítica genética, é, assim, segundo Grésillon, este conjunto constituído por “génétique textuelle” e “critique génétique”, tendo estas duas fases metodológicas importâncias diferentes. O fim da disciplina é a análise crítica, que não pode ser realizada sem uma análise filológica prévia¹⁰. Para Grésillon, a actividade da decifração é um “exercice souvent fastidieux” (Grésillon 2008: 26), a actividade da compreensão é a “vraie passion” (Grésillon 2007: 37) da crítica genética, mas ambas estão relacionadas. Apesar de terem metodologias semelhantes, na primeira fase dos seus

¹⁰ É caso para perguntar se o contrário é possível, isto é, se se pode fazer genética textual sem se fazer ao mesmo tempo crítica genética. No Capítulo III reflectirei sobre a utilidade ou o interesse em separar estas duas coisas.

trabalhos, crítica genética e filologia têm objectivos diferentes, patentes nas fases seguintes das suas metodologias: a filologia, visando o estabelecimento do texto, actua, seguidamente, sobretudo no âmbito editorial; a crítica genética, visando a compreensão da génese, dá seguimento às suas tarefas, principalmente no âmbito da interpretação em forma de estudo.

Resumo, por fim, os aspectos que me parecem mais importantes do que ficou dito até aqui: primeiro, que a crítica genética é uma corrente da crítica literária, que difere das demais por depositar o seu interesse na produção; segundo, que os limites da palavra “génese” comportam, por excelência, todo o documento que contenha traços de produção, desde o primeiro vestígio de escrita até ao *bon a tirer*, porém, as fases iniciais da escrita são privilegiadas em relação às finais e admite-se também que a análise genética possa ser estendida aos materiais impressos; e, por fim, que, fazendo parte da crítica literária, esta disciplina privilegia a interpretação em forma de estudo em relação à preparação de edições, no entanto, esta parte compreensiva (análise genética) tem de ser obrigatoriamente precedida pela decifração do material de estudo e, por isso, está dependente da análise material filológica. Todos estes aspectos que caracterizam a crítica genética encerram diferenças em relação à filologia, como desenvolverei seguidamente.

2. Visões da filologia

2.1. Como os geneticistas franceses vêem a filologia

Em 1992, no seu artigo “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, fica claro que Lebrave entende a filologia como a “science des textes” (Lebrave 1992: 39), que tem como missão reconstruir o texto original perdido, através da comparação das variantes das sucessivas cópias, sendo o resultado do seu trabalho apresentado numa edição crítica (Lebrave 1992: 105-109). Esta definição de filologia coincide com o conceito da filologia reconstrutiva lachmanniana do século XIX que tem como objecto de estudo as obras literárias de original ausente. É em relação a esta filologia que ele opõe a crítica genética: “comment situer l’étude des «manuscripts modernes» par rapport à ce modèle philologique?” (Lebrave 1992: 41). Considera erróneo os materiais genéticos serem estudados a partir da lógica desta filologia, que põe o fim último na reconstrução do texto, pois as exigências dos materiais genéticos são diferentes. Assim, critica o facto de os modelos

desta filologia terem sido importados e aplicados aos textos modernos, como o empréstimo do conceito de variante à reescrita autoral e a manutenção da visão teleológica (invertendo a lógica do *stemma*, toda a variação autoral é entendida como uma evolução para o texto autoral existente).

É esta mesma a visão que Grésillon tem da filologia: “tradition philologique et textologique séculaire qui a mis tout son art à établir le vrai texte, le meilleur texte, le texte *ne varietur*” (Grésillon 2008: 40). Ao propor a seguinte definição pragmática de filologia – “étude formelle des *textes* dans les différents manuscrits qui nous ont été transmis (in *Le petit Robert*)” – e ao opor-lhe outra igualmente pragmática de crítica genética – “étude formelle des *mouvements d’écriture* à partir des manuscrits de genèse qui nous ont été transmis” (Grésillon 1999: 53) –, Grésillon expõe claramente o que considera ser o essencial da diferença entre ambas as disciplinas – a sua finalidade: a filologia (assim como ela a entende) tem como fim o texto, a crítica genética tem como fim os movimentos de escrita.

Obviamente que esta dissemelhança assim exposta é redutora. É, aliás, a própria autora quem o diz (Grésillon 1999: 54). Vem logo ao pensamento de quem lê isto que a filologia também se ocupa dos materiais genéticos e do movimento da escrita e que a crítica genética não ignora o texto, antes o considera a etapa última do processo de criação. Mas serve-me esta exposição pragmática das coisas para assinalar claramente a visão de filologia que entendo estar encerrada em toda a reflexão de Grésillon e, por extensão, na teoria da crítica genética francesa: a filologia como a ciência que tem como fim último o texto.

Esta visão implica que, embora trabalhando sobre os mesmos materiais genéticos, ou seja, partilhando o mesmo objecto de estudo, crítica genética e filologia têm objectivos diferentes (Grésillon 1999: 54): a filologia usa os materiais genéticos em função do texto, com o objectivo de o estabelecer e compreender, a crítica genética advoga um olhar sobre os materiais genéticos por si só, com o fim de compreender o movimento da escrita em todos os sentidos possíveis; por outras palavras, a primeira tem como objectivo último o estudo do produto (ainda que atente também no processo, mas para o melhor compreender), a segunda visa o processo (que culmina inevitavelmente num produto, considerado apenas a última etapa desse processo).

A oposição estabelecida por Ferrer entre crítica genética e filologia situa-o na mesma linha de pensamento dos geneticistas que apresentei até aqui: “la critique textuelle s’intéresse à la *répétition* du texte, tandis que la critique génétique s’intéresse

au processus de création, c'est-à-dire à *l'invention*; l'une vise à établir le texte alors que l'autre a plutôt pour effet de le déstabiliser" (Ferrer 2009a). Ao falar de repetição do texto, esta sua opinião baseia-se obviamente na consideração de uma filologia reconstrutiva, como testemunha, ainda, a seguinte afirmação: "il faut rappeler que le but de la critique textuelle est la *constitutio textus*, mieux dite *restitutio*, parce qu'elle est toujours re-constitution, retour à la forme ancienne, remontée vers l'origine" (Ferrer 2009a).

Também Biasi critica a "recyclage inadéquat de la philologie classique" (Biasi 2011: 38), afirmando que "ce système, construit spécifiquement pour le manuscrit ancien, a fait l'objet, vers la fin du XIX^e siècle, d'un détournement épistémologique de la part des historiens de la littérature lorsqu'ils se sont avisés qu'il existait aussi des manuscrits d'écrivains modernes et contemporains. (...) ces «nouveaux philologues» ont importé les notions de la philologie classique dans leur propre champ" (Biasi 2011: 39).

Resumindo, é unânime para os geneticistas a consideração da filologia como a disciplina do texto que, mesmo tomando em consideração os materiais de génese, o faz em função deste, para melhor o fixar e compreender, seguindo, por isso, um princípio teleológico "qui ne sait lire un brouillon que par rapport au texte imprimé" (Grésillon 1994: 18). Isto é tido como evidentemente oposto aos princípios da crítica genética, que visa a análise dos materiais de génese por si só, libertos do texto final, para atentar na "fécond désordre" dos rascunhos (Grésillon 1994: 18)¹¹.

A censura a esta lógica textual aplicada aos materiais de génese dirige-se a todos os trabalhos que, realizados no campo da edição ou no campo do estudo, são, segundo os geneticistas, contrários às verdadeiras preocupações da crítica genética. No campo da edição, esta crítica dirige-se a qualquer trabalho editorial que, mesmo integrando os materiais de génese, o faz "sous les auspices du texte définitif" (Grésillon 1994: 184). Este é o caso da "*Editionswissenschaft* allemande, marquée par des vertiges de perfection et des utopies d'exhaustivité dans l'établissement des appareils critiques" (Grésillon 1994: 179). É, na verdade, o caso de qualquer edição crítica, pois o seu fim último é sempre o estabelecimento do texto.

Oposto a este modelo de edição, a crítica genética propõe o modelo de edição genética (Grésillon 1994: 188), que, ao invés de considerar os materiais genéticos em

¹¹ Reflectirei adiante sobre o modo como esta teoria genética é posta em prática. Será realmente possível analisar os materiais genéticos desligados do texto? O facto de usar o texto como referência comparativa implica que não se possa atentar na desordem dos rascunhos? Respondo a estas perguntas nos pontos 3.1., 3.2. e 3.3., sobre a teleologia (*cf. infra*: p. 56).

relação ao texto, os apresenta por si só, como testemunho do processo criativo. A definição de edição genética de Biasi vinca bem esta diferença em relação às edições críticas: “à la différence des éditions critiques, à *composante génétique* mais centrées sur le texte et enrichies par des transcriptions (souvent dites improprement «variantes»), les *éditions génétiques* visent la publication de manuscrits proprement dits, en donnant à voir le travail de conception et de rédaction. L’édition génétique n’a pas pour objet l’oeuvre dans sa forme textuelle finale, mais la publication de ce qui se trouve à son amont: un certain état, inachevé et encore virtuel, de l’avant-texte. Elle n’établit pas un texte, mais cherche à rendre lisible et intelligible une étape de sa genèse ou le processus intégral qui lui a donné naissance” (Biasi 2011: 151).

No campo do estudo, esta censura dirige-se a todos os trabalhos que, embora sobre materiais genéticos, visem, na verdade, a compreensão do texto, seguindo um princípio teleológico. Tal é o caso dos estudos genéticos de início do século XX, entre eles os de Lanson, Albalat, Victor Cousin e Rudler, e da crítica das variantes italiana, desenvolvida essencialmente a partir dos estudos de Contini (1970, 1974)¹². Cabe aqui ainda o julgamento feito a alguns primeiros geneticistas, todos filólogos de formação (Grésillon e Giaveri 1994: 57), que trabalharam inicialmente no projecto de edição crítica das obras completas de Heine e que sucumbiram (“y succombe”) ao princípio teleológico: tal é o defeito que Grésillon aponta a certas afirmações de Bellemin-Noël (Grésillon 1994: 137).

Oposto a este modelo interpretativo orientado para o texto, a crítica genética advoga um modelo de análise que, embora não sistematizado e dependente da sensibilidade de cada pesquisador (Grésillon 1994: 146; 2007: 37; 2008: 27), analise os materiais genéticos libertos do sentido do texto, para poder lê-los “dans tous les sens” (Grésillon 1994: 141) e não só no sentido do produto final.

Do que foi dito até aqui, tiro duas conclusões principais: a) os geneticistas associam filologia àquela editorial reconstrutiva do século XIX e b) os geneticistas consideram que a filologia segue uma lógica textual, logo que a abordagem que faz aos materiais genéticos é feita em função do texto, maioritariamente no âmbito da edição.

O que procuro mostrar de seguida são visões diferentes da filologia que comprovam que: a) apesar do grande peso que teve essa componente editorial reconstrutiva, a filologia não se restringe a isto, é um campo mais vasto e adapta-se aos

¹² Críticas dos geneticistas a estes trabalhos podem ser lidas no já referido artigo de Lebrave (1992: 52, 54 e 57) e também no manual teórico de Biasi (2011: 42, 46 e 51).

diferentes objectos de estudo (aqui afasto-me da visão estreita que os geneticistas têm da filologia) e que b) independentemente desta capacidade de adaptação, a filologia tem, realmente, como fim o texto e, por isso, considera os materiais genéticos em função dele e maioritariamente no âmbito editorial (aqui apoio as considerações dos geneticistas sobre a obediência da filologia ao princípio teleológico e sobre a sua actuação maior no campo da edição do que do estudo). Este último ponto não exclui que os filólogos possam deter-se também em questões genéticas¹³, sobre “o conhecimento da criação da obra e dos processos de escrita do autor” (Castro 1997: 608), facto patente, no caso português, quer no âmbito do estudo, através do tipo de questões levantadas, quer, sobretudo, no âmbito da edição, através do modelo de edição crítico-genética ou genético-crítica, que procura conciliar a preocupação genética com a preocupação filológica de estabelecimento do texto¹⁴.

2.2. Outras visões da filologia

No seu artigo “Quelques tendances de la philologie allemande”, Espagne (1993) apresenta uma visão da filologia mais ampla do que a considerada pelos geneticistas referidos: considera que a filologia como é praticada na Alemanha não é só editorial, nem especificamente reconstrutiva, com função de estabelecer o texto através dos seus testemunhos, mas também hermenêutica: “la philologie allemande n’est pas seulement l’élaboration progressive d’un arsenal de méthodes qui permettent de distinguer dans la tradition des textes les versions originales des versions corrompues. Elle n’est pas seulement un établissement du texte tenant compte de l’ensemble des manuscrits dans le cas d’œuvres antiques et de l’ensemble des brouillons pour des œuvres modernes. Elle est surtout une spéculation sur la fonction de cet établissement dans une culture dont toutes les dimensions sont simultanément concernées. (...) la constitution du texte doit en principe déboucher sur une herméneutique et sur une théorie de la culture. Cette dimension de la philologie n’est pas moins fondamentale que la technique de sélection des variantes” (Espagne 1993: 34).

Mais, defende que uma ciência se define pela sua hermenêutica e não pela sua necessidade utilitária, que, no caso da filologia, é a de possuir uma versão fiável dos textos canónicos. Assim, refuta as críticas dos geneticistas franceses à filologia editorial

¹³ Como não, se elas emanam do próprio objecto de estudo que observam? Desenvolvo esta questão no Capítulo III, onde reflectirei sobre a tese da materialidade.

¹⁴ Ver no próximo capítulo o modo como em Portugal se abordam os materiais genéticos, aliando preocupações filológicas e genéticas.

reconstrutiva, considerando que elas se dirigem a uma necessidade da filologia que não a define enquanto ciência: “bien que Lachmann ne soit certainement pas la figure la plus féconde le l’histoire de la philologie, le lachmannianisme, authentique oubli de la dimension herméneutique de la philologie, construction artificielle d’un texte idéal, est devenu la référence obligée des attaques dont elle fait l’object” (Espagne 1993: 35).

Para Espagne, portanto, a “dimension première” (Espagne 1993: 37) do projecto filológico é a hermenêutica, a qual, após ter sido negligenciada em favor do método editorial lachmanniano, foi, segundo ele, recuperada progressivamente por editores como Beissner, Zeller e Sattler e está patente nas edições historico-críticas recentes, nomeadamente nos discursos históricos e nos estudos descritivos da génese que integram essas edições (“la partie traditionnellement consacrée à l’histoire du texte dans les éditions historiocritiques germaniques n’est pas vraiment différente dans ses objectifs de ce que visent les articles se réclamant de la critique génétique ou les éditions dites génétiques”, Espagne 2010: 19).

Em “The Monks and the Giants, Textual and Bibliographical Studies and The Interpretation of Literary Works”, McGann (1985a) parece seguir a mesma linha de Espagne, no âmbito dos estudos anglo-americanos. Tem em consideração não só “the more specialized conception, that textual criticism is an editorial instrument”, mas também a “fundamental conception of textual criticism”, que considera ser a hermenêutica (McGann 1985a: 77). Note-se que o autor não usa explicitamente a denominação “filologia”, mas sim “crítica textual” (“textual criticism”), que tem sentido equivalente à primeira¹⁵. Utilizo, porém, as expressões originais do texto.

As ideias fundamentais do artigo citado são que a distância entre crítica literária e crítica textual se baseia no pressuposto de que esta última tem como função exclusiva editar, especificamente segundo o método reconstrutivo, e que uma consideração mais ampla desta disciplina, incluindo a sua componente hermenêutica, a aproximaria, afinal, da crítica literária. Segundo o autor, esta visão restrita da crítica textual é explicada historicamente pelo facto de a sua função editorial ter sido de tal forma enfatizada no século XIX, devido à necessidade de produzir versões confiáveis de textos clássicos, que acabou por ser considerada o seu objectivo principal. Esta visão foi mantida até

¹⁵ Segundo Duarte, “a etiqueta ‘Crítica Textual’ designa, de entre os vários sucedâneos da antiga Filologia, aquele que melhor lhe guarda memória”; “a designação mais comum (...) é a tradução literal da expressão alemã *Textkritik*, Crítica Textual (fr. ‘Critique Textuelle’, ingl. ‘Textual Criticism’), à qual Dom Henri Quentin tentou associar, com vista a substituí-la, a designação *ecdótica* (Quentin, 1926) – de resto aceite pela generalidade dos filólogos modernos, ainda que em segundo plano perante a mais generalizada ‘Crítica Textual’” (Duarte 2012: 58).

hoje especialmente pela crítica literária que, no século XX, se desenvolveu contra a tradição filológica dominante no século anterior¹⁶. O esquecimento da parte hermenêutica da crítica textual está também ligada, segundo o autor, à complexidade do trabalho filológico, que leva a uma necessária subdivisão e especialização de tarefas, sendo que a parte interpretativa é frequentemente deixada ao cuidado dos hermenêuticos.

McGann considera, então, que o facto de as operações filológicas serem consideradas preliminares pela crítica literária (“Preliminary Operations”, McGann 1985a: 69)¹⁷ está associado a esta imagem restrita da disciplina filológica com a função de fixar um texto confiável, o que limita as possibilidades de relação com a crítica literária. Segundo o autor, esta última disciplina procura na crítica textual “emendations, corruptions and textual variants” (McGann 1985a: 88), o que está directamente relacionado com a procura de veracidade do texto a ser interpretado¹⁸. Se se tiver, porém, em conta a componente compreensiva, hermenêutica, esquecida da filologia, que consiste em elucidar a história da produção, reprodução e recepção de uma obra, então estes resultados influenciam mais directamente a interpretação crítica de um trabalho e as operações filológicas podem passar a ser mais do que preliminares, aproximando-se, assim, a filologia da crítica literária: “the analysis of the textual history is crucial for a more broadly considered act of literary criticism not merely because such an analysis may turn up textual mistakes or interesting verbal variants; the analysis establishes its justification at more primitive levels altogether” (McGann 1985a: 85).

Em “O retorno à filologia”, Ivo Castro (1995) reconhece numa opinião de Paul de Man o interesse da crítica literária por “análises de natureza linguística” (Castro 1995: 511). Segundo o autor português, “esta associação sinonímica entre linguística e

¹⁶ Noutro lugar, McGann descreve este afastamento da crítica literária em relação à filologia da seguinte forma: “until the early decades of the twentieth century, what we now call “Literary and Cultural Studies” was called philology, and all its interpretive procedures were clearly understood to be grounded in textual scholarship. But in the twentieth century, textual studies shifted their centre from philology to hermeneutics, that subset of philological inquiry focused on the specifically literary interpretation of culture. From the vantage of the nineteenth-century philologist, this “turn to language” would have been seen as a highly specialized approach to the study of literature” (McGann 2009).

O autor aponta, no entanto, para uma recente aproximação de ambas as disciplinas: “the emergence of digital media in the late twentieth century is forcing a shift back to the view of traditional philology, where textual scholarship was understood as the foundation of every aspect of literary and cultural studies” (McGann 2009).

¹⁷ A visão de Grésillon da filologia como um meio (*cf. supra*: pp. 25-26) encaixa-se perfeitamente aqui. Afinal, a crítica genética faz parte, segundo a geneticista, da crítica literária.

¹⁸ O que Grésillon considera que a crítica genética herda da filologia nessa operação preliminar é o seu método de análise material filológico: também aqui a ênfase é colocada na exactidão, no rigor, enfim, na veracidade da leitura dos materiais.

filologia é muito comum ainda hoje” (Castro 1995: 512) e representa uma visão redutora da disciplina filológica: “quando igualmente se conhece a enorme variedade de sabedorias e de peritagens que a filologia pode colocar ao serviço do apuramento do texto (...) não pode deixar de parecer pouco reduzi-la ao papel de classificadora das estruturas sintáticas e lexicais de um texto”; “um filólogo, especialmente se estiver interessado em questões teóricas e metodológicas e na exploração de novos objectos de estudo, sentirá que a confusão [com a linguística histórica] não lhe faz sentido” (Castro 1995: 512).

Castro critica neste artigo o facto de Paul de Man, ao defender um retorno à filologia, se basear numa ideia da disciplina que não tem em conta a sua “diversificação e enriquecimento”, e sustenta, pelo contrário, serem “inúmeras as manifestações de boa saúde de que goza” (Castro 1995: 513). Neste sentido, o autor advoga que a filologia não é “Ítaca a que se regresse” (Castro 1995: 520), porque não cessou de se transformar. A visão de filologia de Paul de Man não é, portanto, para Castro, compatível com a filologia que se pratica hoje. Para além de desmontar a associação da filologia à linguística, o filólogo defende que a “recusa de prometer resultados absolutos e definitivos” é uma “característica fundamental da filologia de hoje”, sustentando que a subjectividade do filólogo interfere no estabelecimento do texto e que “nenhuma edição crítica é mais que uma “proposta de trabalho”, nenhuma encerra definitivamente a forma e a significação de um texto”, seja este antigo (“o original perdido é irrecoverável”), ou moderno (“a intenção autoral é impalpável”) (Castro 1995: 516)¹⁹.

Para além disto, Castro desmitifica a ideia de que a filologia é uma “ciência sobre o passado”, mostrando “o contributo recente da filologia do manuscrito moderno” (Castro 1995: 518). Detenho-me neste último aspecto, central para a refutação de uma visão restrita da filologia, enquanto ciência editorial reconstrutiva. Os geneticistas caracterizaram exaustivamente o manuscrito moderno como novo objecto material, cultural e científico, concluindo sobre a necessidade de encontrar métodos de estudo

¹⁹ É precisamente esta a censura que Tavani faz ao método bédieriano: retomando a crítica que já havia sido feita por Contini (“le défaut de Bédier est évidemment de ne pas s’apercevoir qu’une édition critique – comme tout acte scientifique – est une simple hypothèse de travail”), o filólogo italiano sustenta que “cette méthode repose sur une hypothèse inexacte, c’est-à-dire sur la supposition que le texte soit une donné fixe, immuable, et que par conséquent l’édition, la restitution du texte ait le même caractère, la même valeur absolue, que son but soit la reconstruction fidèle et exacte d’un original”, baseado na ideia de que “le texte n’est pas une donnée fixe; il se manifeste plutôt comme une agrégation de stades textuels successifs et, en même temps, coexistants, qui s’entrecroisent et s’entrelacent sans cesse, et dans laquelle les circonstances peuvent avoir découpé, à un moment donné, une tranche qui peut être le seul témoignage qui nous reste de la mouvance originare” (Tavani 1985: 38).

adaptados às suas características próprias. Isto levou-os a rejeitar os princípios da filologia tradicional, aptos para responder às exigências científicas do manuscrito antigo, diferentes das do moderno. Estas diferenças reflectem-se a vários níveis: no plano da descrição material (diferentes suportes, materiais de escrita, letra, modo de cancelar, entre outros), no da edição (ausência ou presença do original e vestígios genéticos) e no do estudo (a hermenêutica emana do objecto de estudo, logo as questões interpretativas a que o manuscrito moderno conduz são evidentemente diferentes das do manuscrito antigo). Portanto, o método reconstrutivo, desenvolvido no século XIX para responder à missão filológica de apuramento do texto, serve as necessidades dos textos clássicos de original ausente, mas não está apto para servir as exigências dos manuscritos modernos.

Esta clarividência não é exclusiva da crítica genética. Também no seio da filologia foram desenvolvidas reflexões sobre necessárias mudanças de campo, como está patente na afirmação de McGann: “changed historical circumstances may modify or even alter one’s conception (and practice) of a discipline” (McGann 1985a: 73). Concretamente, este autor considera que no fim do século XVIII e início do XIX “we are dealing with a textual criticism that is theorized in terms of the works of antiquity”, mas que, com a emergência de “professional study of national scriptures, or what we sometimes call modern philology”, “radical changes of focus have to be made”, porque “the textual problems that a scholar of ancient works has to face rarely find close analogues in modern national scriptures” (McGann 1985a: 74).

A consciência da diferença do objecto de estudo e, portanto, dos princípios e métodos científicos dele decorrentes está na base do conceito de “filologia d’autore”, oposto a “filologia della copia”, proposto por Iselle na sua obra *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore* (Iselle 1987)²⁰.

No âmbito editorial, ou seja, na função filológica de estabelecer o texto, Castro distingue duas críticas textuais: a crítica textual tradicional (ou do original ausente) e a

²⁰ A história, princípios e métodos desta disciplina podem ser consultados em *Che cos’è la filologia d’autore* (Italia e Raboni 2014). Remeto, também, para o portal da *internet* dedicado à “filologia d’autore”, fruto das pesquisas do grupo de estudo coordenado por Paola Italia, Giorgio Pinotti e Giulia Raboni, onde se encontra a seguinte definição: “la **filologia d’autore** è quel settore della filologia che – secondo la definizione di Dante Isella – si occupa dello studio dei manoscritti e delle **varianti introdotte dagli autori** sui loro manoscritti o stampe. Solo recentemente, questa branca della filologia è stata riconosciuta come una **disciplina autonoma** che si differenzia dalla filologia tradizionale (o filologia della copia, che studia le varianti di trasmissione), con una propria storia e proprie metodologie, in grado di fornire strumenti di studio sempre più raffinati e di approfondire la conoscenza dei testi attraverso l’analisi della loro storia interna, giungendo a decisivi **risultati critici**” (<http://www.filologiadautore.it/>).

crítica textual moderna (ou do original presente). Segundo o autor, “quando sobrevivem os suportes fisicamente atribuíveis ao autor (manuscritos, dactiloscritos e até impressos por ele revistos), nenhuma das preocupações da crítica textual tradicional faz sentido”: “objecto, princípios e métodos” são as características que distinguem crítica textual tradicional e crítica textual moderna (a primeira procura reconstruir um texto original perdido, através das suas cópias; a segunda edita os textos originais, representando o processo de escrita da génese de um texto) (Castro 1997: 607-608).

Noutro lugar, o filólogo alarga esta diferença da componente editorial a todas as outras competências filológicas, ao contrapor “filologia do manuscrito ausente” e “filologia do manuscrito presente”, “cujo objecto é o manuscrito autógrafo, que não carece de ser reconstruído ou intuído, e que é plenamente autorizado, no sentido de todas as suas marcas merecerem ser reproduzidas na edição” (Castro 1995: 519)²¹. Dionísio sustenta que esta compartimentação deve ser tomada mais “pelos seus méritos pedagógicos do que por uma correspondência exacta a objectos de estudo diferenciados na essência” (Dionísio 2013a: 157). Na verdade, Castro considera haver não “duas filologias”, mas sim “uma apesar das suas muitas maneiras”, e afirma predominar nessa “ciência antiga, resistente e versátil” “um princípio de universalidade do conhecimento” (Castro 1995: 520).

Por fim, Tavani sublinha também o necessário abandono do método reconstrutivo quando se trata de edição de manuscritos modernos: “na vertente da filologia tradicional, da edição crítica propriamente dita, era indispensável libertar-se de qualquer tendência «reconstrutiva», ou seja, do hábito que todos os filólogos medievalistas mamaram com o leite da ciência ecdótica e que implica a licença de intervir impunemente ou de não intervir de modo nenhum na fixação do texto” (Tavani 1999: 146).

Do que ficou dito, é unânime a consideração de que as exigências decorrentes dos textos com e sem vestígios genéticos são evidentemente opostas, logo, não tem sentido aplicar o mesmo tipo de raciocínio utilizado para os textos de original ausente aos textos com vestígios de génese autoral. Assim, concordo com os geneticistas e com

²¹ Repare-se que, apesar de utilizar a expressão “filologia”, mais ampla do que “crítica textual”, a tónica continua a ser dada, nesta definição, à edição (“no sentido de todas as suas marcas merecerem ser reproduzidas na edição”). Na minha opinião, faz sentido considerar esta diferença no nível mais amplo, pois a disciplina filológica inclui uma série de outras competências, que – apesar de na opinião de Castro concorrerem todas para o fim editorial (na verdade, segundo o autor “o estabelecimento do texto é a tarefa para que convergem directa ou indirectamente todos os esforços do filólogo”, Castro 1995: 515) – se adaptaram igualmente às características dos manuscritos autógrafos.

os filólogos aqui referidos que aplicar o método editorial reconstrutivo lachmanniano aos manuscritos modernos é inadequado.

Quais são esses outros tipos de abordagens filológicas aos materiais genéticos, não dependentes da filologia reconstrutiva? Como é que a filologia se adaptou para estudar os novos materiais genéticos? Concretamente no campo da edição, que outros modelos editoriais existem actualmente, desenvolvidos pela filologia, que não o da edição crítica reconstrutiva, aptos para dar conta dos materiais genéticos?

A resposta a estas questões é dada pelos próprios geneticistas. À sua afirmação de que na Alemanha as equipas de trabalho “continuent à présenter les manuscrits de genèse dans un appareil critique subordonné à l’établissement du texte”, Lebrave junta a nota “Il faudrait bien sûr corriger ce que cette affirmation a de trop général. Certains éditeurs, comme F. Beissner, D. Sattler ou H. Zeller, ont apporté une contribution non négligeable à l’appréhension des documents génétiques en proposant des appareils nouveaux qui s’écartent sensiblement de la tradition des éditions critiques et témoignent d’une prise en considération effective de la genèse dans sa dynamique temporelle” (Lebrave 1992: 67). Também Grésillon considera esta evolução ocorrida na Alemanha em matéria de edição, através do modelo editorial proposto por Beissner e aperfeiçoado por Zeller (Grésillon 1994: 184-185), reconhecendo na edição de Sattler “le plus beau spécimen en matière d’édition génétique” (Grésillon 1994: 194).

Cabe aqui, evidentemente, o modelo de edição crítica-genética desenvolvido por Tavani, que procura aliar à função da filologia de estabelecer o texto as preocupações da crítica genética: “surgiu a ideia de uma edição que fosse ao mesmo tempo crítica e genética: crítica, quer dizer, conforme os princípios básicos da filologia textual dos quais, como filólogo, não podia nem queria prescindir; e genética, no sentido que o texto crítico devia ir junto com os elementos pré-textuais úteis para conferir ao texto a dimensão plúrima e o carácter de inacabado – ou de provisoriamente e mesmo incidentalmente acabado – que a genética tinha oportunamente evidenciado e teorizado” (Tavani 1999: 146).

Se os geneticistas franceses têm em conta a evolução que ocorreu na filologia alemã de uma filologia positivista, reconstrutiva lachmanniana, para uma filologia mais interpretativa, no sentido hermenêutico, e se têm também conhecimento dos modelos editoriais que procuram considerar a génese das obras, como explicar, então, a sua insistência na consideração da filologia como a ciência reconstrutiva do século XIX?

2.3. Importância do texto e da edição na filologia

Existe algo de mais profundo encerrado nesta visão dos geneticistas. Como ficou patente na visão de filologia por eles partilhada, a censura principal que fazem a esta disciplina é o facto de ela ter como fim o texto e, por isso, seguir no estudo dos textos modernos o mesmo princípio teleológico que segue a filologia reconstrutiva. É isto que os geneticistas entendem com a não mudança de paradigma da filologia. Pelo contrário, a teoria da crítica genética advoga uma análise orientada pela lógica não linear da génese.

A filologia adapta-se, de facto, aos manuscritos modernos, mudando os métodos, objectivos e princípios editoriais e ajustando o tipo de análise material e hermenêutica; porém, ao atentar nos materiais genéticos como testemunho do processo de construção do texto, fá-lo regularmente em função deste, utilizando os materiais de génese para levar a cabo a sua função de apuramento do texto: para melhor o fixar e compreender. Trata-se, como afirma Tavani, de considerar as “variantes como marca da vitalidade textual” (Tavani 1999: 144). Por isso, a sua proposta de edição crítico-genética “assume como ponto de arranque justamente o produto final, acrescentando-lhe, dispostas cronologicamente, as formas intermédias que esse produto foi progressivamente assumindo no decurso do seu fazer-se e desfazer-se” (Tavani 1999: 147).

O objectivo da crítica genética não é o apuramento do texto, mas sim “la mise au jour des mécanismes d’écriture qui ont sous-tendu le processus créatif” (Grésillon 1994: 95), interesse que, nota Castro, “não é, em rigor, filológico” (Castro 1997: 608). Ao contrário da tónica dada ao texto pela filologia, “la critique génétique a donné sa légitimité au projet d’éditer et d’interpréter les manuscrits littéraires dans le but d’élucider, de l’intérieur, le travail de l’écrivain, le processus de l’écriture et la genèse des oeuvres, sans accorder un statut privilégié au texte final dans lequel on pourra, lorsqu’il existe, voir un dérivé des précédentes métamorphoses ou une entité extérieure à la sphère de l’avant-texte” (Biasi 2011: 155).

Resumindo, os geneticistas tomam a disciplina filológica no sentido restrito como praticada no século XIX e consideram que a teleologia é um problema herdado daí. Mas não só a filologia não é sempre reconstrutiva, como a teleologia não é um problema nem é exclusiva do modelo desenvolvido há dois séculos atrás: a preocupação com o texto, de onde advém a obediência a um princípio teleológico (*cf. infra*: p. 56), é o objectivo da disciplina, quer lide com textos antigos, quer com modernos, embora este interesse não descarte a atenção da disciplina aos materiais de génese, quer no âmbito

da edição, quer no da hermenêutica, mas sempre na linha do texto e não desalinhado dele, como advogam os geneticistas. Fundamentada nos exemplos anteriores, defendo que a filologia não atenta nos materiais de génese por si só, desligados do texto, ao contrário do que advoga a crítica genética francesa. Esta minha consideração é obviamente diferente da de Espagne, que afirma, a propósito das edições alemãs, que o texto é apenas actividade reguladora, que os materiais de génese são tomados como fim em si mesmo: “voir dans le texte final, définitif, achevé, consacré, davantage qu’un horizon régulateur de l’activité du philologue serait commettre un contresens. Les variantes génétiques sont un matériau d’analyse et une fin en soi” (Espagne 1993: 37). Este autor considera que isto está patente nas edições historico-críticas alemãs, na secção intitulada “génese”, que descreve a evolução do texto. Na medida em que estes comentários genéticos acontecem no âmbito de uma edição crítica, de orientação textual, e ilustram a evolução do texto até ao produto final, então, no meu entender, eles não existem como fim em si mesmo, como advoga Espagne, mas como meio para compreender o texto, neste caso, analisando o seu nascimento, a sua produção.

O segundo aspecto a ter em conta é o facto de o estudo genético levado a cabo pela filologia ser feito sobretudo no âmbito editorial e muitas vezes de modo adicional, acessório à edição. Este aspecto parte evidentemente do primeiro, a filologia como a ciência que tem como fim apurar o texto: a edição, que será o material de trabalho para posteriores análises, é o meio por excelência para apresentar este texto apurado. Em Portugal, herdeiro de tradição filológica, o trabalho sobre os materiais de génese manifesta-se, de facto, sobretudo nas empresas editoriais, como ilustrarei no capítulo seguinte. A título de exemplo, refiro, por agora, o caso da Equipa Pessoa, que publicou, até hoje, vinte e um volumes na colecção “Edição” – o primeiro volume da responsabilidade de Berardinelli (1988) – e apenas quatro volumes na colecção “Estudos” (Castro 2013, Martines 1998, Pizarro 2007 e Bothe 2013).

Enquanto a filologia atenta na génese principalmente no âmbito da edição, a crítica genética francesa atenta na génese sobretudo através do estudo. Esta diferença é assim apresentada por Grésillon, a respeito das realidades alemã e francesa: “l’édition allemande *inclut* l’analyse, le commentaire et l’interprétation génétiques et condense les résultats de ces investigations dans ses appareils synoptiques pour aboutir en fin de compte à l’établissement du texte définitif. L’édition génétique française reste en deçà. (...) elle essaie de fournir au chercheur un simple outil, en lui présentant dans l’ordre de la genèse les témoins transcrits et assortis d’un commentaire scriptural du dossier en

question. (...) Le principe est cependant de *dissocier* la présentation de la genèse de son interprétation” (Grésillon 1994: 195; 198). Estas palavras definem a tendência geral, embora, na prática, as diferenças apontadas sejam mais diluídas, uma vez que também nas edições genéticas francesas há estudos críticos ou textos de síntese a acompanhar as edições e também no âmbito da filologia há estudos isolados das edições.

O essencial da diferença entre crítica genética e filologia é assim sintetizado por Grésillon: “chacune des deux écoles, la philologie et la génétique, s’occupent de l’une et de l’autre [celle demarche «qui commente et interprète et celle qui prépare des éditions critiques»], mais avec des priorités différents. Historiquement, le premier devoir de la philologie consiste à établir des textes, à réfléchir à l’authenticité de l’écrit pour des fins de diffusion et de transmission; d’où sa longue tradition éditoriale. Il est vrai que cela n’a jamais empêché les philologues – et les italiens moins que tous les autres – de fournir des commentaires et des interprétations de manuscrits dont la subtilité est bien connue. Néanmoins, l’édition prime sur l’interprétation. A l’inverse, la pratique génétique, peut-être même pour se distinguer d’emblée de la philologie, a toujours privilégié l’interprétation du processus d’écriture, ce qui ne veut pas dire qu’elle se refuse à préparer des éditions, mais simplement que l’interprétation prime sur l’édition” (Grésillon 1999: 56-57).

É também esta a ideia expressa por Ferrer, ao falar da prioridade interpretativa da crítica genética: “ces injonctions ou directives (...) il reviendra alors au généticien de les expliciter. C’est d’ailleurs l’essentiel de son entreprise – l’établissement philologique de l’avant-texte restant pour lui accessoire, ou du moins instrumental, de même que les considérations génétiques demeurent, au mieux, une retombée marginale de l’entreprise philologique” (Ferrer 2009a).

O que está explícito nas palavras citadas destes geneticistas é a consideração da edição como o primeiro dever da filologia, devido à sua missão de estabelecer o texto. Embora a função hermenêutica desta disciplina não seja esquecida (“commentaires et des interprétations de manuscrits”; “considérations génétiques”), ela é classificada como acessória (“retombée marginale”). Os geneticistas consideram, portanto, que a abordagem da filologia aos materiais genéticos se baseia num princípio teleológico e tem lugar no âmbito editorial, enquanto que a abordagem da crítica genética privilegia a interpretação em forma de estudo.

Esta opinião é também partilhada por Van Hulle, que, recordando a opinião de Graham Falconer (“Conservation, classification, and presentation of data are at one end,

convencionalmente referida como Textual Criticism (...); critical commentary or interpretation based on what Jean Levaillant has rather grandly defined as “the anthropology of the writing act” – Genetic Criticism – lies at the other”), sublinha o mérito da crítica genética francesa “of having emancipated manuscript research as an interpretative method in and of itself, so that it is no longer entirely at the service of scholarly editing (Van Hulle 2004: 3-4).

A consideração da edição como o primeiro dever da filologia está igualmente presente na visão de Castro, na qual me detenho, pela sua influência no panorama português, sobre o qual me debruçarei no capítulo seguinte. Na sua dissertação de doutoramento, o filólogo afirma que esta disciplina “se limita ao exercício de uma missão deixada vaga pelas outras disciplinas da palavra e que é a de verificar se um texto que vai ser lido e interpretado dá garantias de estar tão próximo quanto é possível daquilo que o seu autor escreveu”. Assim, a missão da filologia para Castro “não é estética nem semântica, mas técnica e, de certo modo, ética: a missão de interrogar os objectos escritos sobre a sua proveniência e a sua existência, antes de os declarar aptos a serem lidos pelos outros, os literatos, os linguistas e outros que, distraídos pelas suas especialidades, tendem demasiadas vezes a confiar em que a palavra escrita é sempre a palavra do seu autor” (Castro 1984: XV).

Esta opinião da filologia como disciplina técnica preocupada com a verificação da autenticidade dos textos é mantida pelo autor ao longo do tempo. Quinze anos depois, é essa mesma visão que está expressa na sua definição de filologia da enciclopédia *Biblos*: esvaziada, pela autonomização da literatura e da linguística, do seu sentido no século XIX, a filologia mantém as funções e preocupações “mais de perto associadas à produção material e à existência histórica do texto escrito”, auxiliada por disciplinas “entre si solidárias por visarem um objecto comum, que também é complexo: o texto e a sua escrita” (paleografia, codicologia, manuscriptologia, bibliografia material e crítica textual) (Castro 1997: 604). Na opinião de Dionísio, este conceito de filologia de Castro é “tímido, embora contingentemente ambicioso” (Dionísio 2013a: 156). É, de facto, restrito a esta função específica de estabelecimento verificar a autenticidade do texto, embora incluía uma vasta gama de saberes para o fazer.

A edição “enquanto corolário do uso, com vista à representação de um texto, das principais disciplinas filológicas” (Dionísio 2013a: 157) é outro aspecto de relevo no conceito de filologia de Castro. Apesar de a função editorial, da responsabilidade da

crítica textual, aparecer naquele verbete da enciclopédia *Biblos* a par de outras funções filológicas que visam o texto como objecto físico, Castro afirma que a preocupação da filologia de “estudar as técnicas de publicação moderna do texto e preparar as respectivas edições” é “possivelmente a mais visível de todas” (Castro 1997: 604). Isto, mais o facto de a tarefa de estabelecimento do texto ser “secularmente filológica” (Castro 1995: 515), explica, em sintonia com McGann, por que razão a filologia é geralmente tomada em exclusivo no sentido editorial.

No mesmo artigo, Castro afirma algo que contribui para a sustentação deste pensamento: “para dizer as coisas de uma forma muito esquemática, o estabelecimento do texto é a tarefa para que convergem directa ou indirectamente todos os esforços do filólogo, consistindo em preparar para uso do leitor uma cópia de determinado texto, geralmente sob a forma de edição crítica” (Castro 1995: 515). Esta opinião de Castro parece encaixar-se naquilo que McGann afirma sobre a maioria dos críticos textuais: “many – perhaps even most – textual critics would argue that the editorial function of their discipline fairly defines its method and purposes” (McGann 1985a: 73). Esta ideia é, no entanto, oposta à de Espagne, segundo a qual a filologia deve definir-se pela sua hermenêutica e não pela sua necessidade utilitária de estabelecer o texto. Para Castro, porém, o estabelecimento de um texto fiável não se revela como uma necessidade utilitária, mas sim como o fim da filologia, sendo a edição a forma mais visível de serviço ao apuramento do texto.

O conceito de filologia do crítico textual português parece valorizar mais a componente científica do que a componente hermenêutica da disciplina, afastando-se, assim, das visões de Espagne e McGann e aproximando-se da visão de Tavani, que se posiciona assim perante o estudo dos materiais genéticos: “enquanto os meus compatriotas consideram a variantística uma das facetas da avaliação estético-interpretativa da obra, eu optei desde o início por uma ponderação menos hermenêutica e mais técnica (por assim dizer) do fenómeno” (Tavani 1999: 144). Para além disso, a visão de filologia de Castro contribui, desta forma, para a consideração das operações filológicas como preliminares às da crítica literária, tal como é sustentado por Grésillon, ao afirmar “je tiens toutefois à souligner qu’aucune étude génétique ne peut se faire sans ces préalables matériels, qui, après tout, ne sont que de la philologie au meilleur sens du term” (Grésillon 2008: 210).

De facto, diversas citações podem ser feitas para comprovar o papel neutro e objectivo que Castro atribui à filologia, por exemplo: “o crítico não deve empreender a

edição para provar uma opinião sua; deve convidar os papéis, com um mínimo de interferência da sua parte, a organizarem-se sob a forma de edição e só depois formará a sua opinião, se quiser” (Castro 2013: 158). Mas será que isto quer dizer que se afasta da componente hermenêutica da filologia, tal como ela é considerada por Espagne e McGann? De que hermenêutica, ou de que interpretação se está a falar nas três visões de filologia?

Para McGann, esta consiste em “elucidate the histories of a work’s production, reproduction, and reception” (McGann 1985a: 78). Para Espagne, que se centra especificamente na abordagem da filologia aos materiais de génese, à produção, ela está patente nas edições historico-críticas recentes, nomeadamente nos discursos históricos e nos estudos descritivos da génese que integram essas edições. Ao opor filologia hermenêutica e filologia editorial, pode pensar-se que estes autores consideram que a edição não é interpretação. Contudo, não é assim, como mostra Castro, ao expor quatro momentos em que o filólogo pode intervir na edição com subjectividade: identificação do erro, conjectura da respectiva emenda, decifração do original e escolha dos signos gráficos para a transcrição do original (Castro 1995: 515). Não me parece, porém, que seja isto que está em questão nas opiniões de Espagne e McGann. Quando se referem a filologia editorial, referem-se ambos a uma visão exclusiva da filologia como ciência editorial positiva, objectiva, ausente de compreensão, como foi vista no século XIX, a qual consideram limitada e inadequada. Segundo eles, a componente interpretativa, ausente nessa visão, existe na filologia e tem a sua relevância – e é, aliás, segundo Espagne, o que caracteriza a filologia enquanto ciência.

O que Castro diz que está ausente da actividade do filólogo é a interpretação literária ou linguística, o que não é a hermenêutica considerada por Espagne e McGann: “a crítica textual remete-se ao papel de simples preparadora de textos, sobre os quais as ciências da literatura elaborarão” (Castro 2013: 156); “o Aparato Genético do *Guardador* está à disposição de quem quiser tentar essa pesquisa estilística” (Castro 2013: 66).

Apesar de este tipo de interpretações não fazer parte do domínio filológico, isto não significa que a análise filológica que Castro defende seja desprovida de interpretação. Muito pelo contrário, a interpretação é a base do trabalho filológico e ela está patente nas edições e fora delas. Para além daqueles quatro momentos em que o editor pode intervir na edição com subjectividade, vê-se que a interpretação está também presente nos aparatos (com a selecção, ordenação e classificação de variantes),

nas anotações do editor e em todos os lugares, como a introdução, por exemplo, onde ele pode intervir com a sua opinião crítica, por isso, Castro afirma que a edição crítica “será sempre um objecto para leitura estudiosa, devido à presença de aparatos e anotações” (Castro 2013: 159).

Fundamente-se isto com o caso concreto das edições da Equipa Pessoa: tal como as edições alemãs contêm em si análise, comentário e interpretação genética, condensados nos aparatos sinópticos, também as edições críticas da Equipa Pessoa têm espaço para pequenos estudos, de cariz diverso. A “Introdução”, prevê um pequeno estudo filológico: “falará dos testemunhos e do seu estado, exporá aqueles casos de fixação do texto mais complexos e reveladores dos mecanismos de criação” (Castro 2013: 179). O “Aparato Genético” fornece materiais que permitem descortinar o processo de génese da obra, e a “Notícia dos Testemunhos” disponibiliza dados manuscriptológicos que ajudam, externamente, a reconstruir a génese do texto. Isto aproxima-se do modo como Espagne considera que a hermenêutica está presente nas edições alemãs: “les éditions historio-critiques récentes comprennent toutes une partie intitulée «genèse» (*Entstehungsgeschichte*) qui, abandonnant le principe de l’appareil des variantes, tente par une simple description, par un récit de type historique (...) de raconter le devenir du texte” (Espagne 1993: 37).

Fora da edição, embora associada a ela, a interpretação está patente nos estudos filológicos, baseados sempre na materialidade do objecto. Fundamente-se novamente com os trabalhos da Equipa Pessoa: “a edição completa de Pessoa será confiada a críticos textuais, que desenvolverão estudos exaustivos sobre o Espólio e publicarão os seus resultados sob a forma de edições genético-críticas, edições simplificadas e instrumentos de referência” (Castro 2013: 160). A colecção “Estudos sobre o Espólio Pessoaano” consiste numa “série de publicações relativas ao Espólio, que albergaria os inventários, catálogos, análises atrás referidos [ex. “concordâncias lexicais”: Castro 2013: 157], e que constituiria, de modo geral, o anexo documental da edição” (Castro 2013: 160).

Embora a opinião de Castro pareça mais restrita do que as de Espagne e McGann, para quem a filologia não se limita ao estabelecimento do texto, mas visa sobretudo um aproveitamento hermenêutico desse estabelecimento, talvez as três opiniões não sejam assim tão diferentes. Por um lado, independentemente do uso hermenêutico que advenha dessa fixação, o estabelecimento do texto como objectivo da filologia nunca é negado por McGann e Espagne. Por outro lado, o facto de Castro

considerar que o primeiro objectivo da filologia é fixar uma versão apurada do texto não o impede de realizar estudos hermenêuticos e de prever como prioritária a colecção “Estudos”, na edição de Pessoa: a fixação do texto reúne importante informação que merece ser explorada e que consiste na importante componente hermenêutica que ajuda a elucidar o texto fixado.

Esta hermenêutica é, porém, diferente do tipo de estudos desenvolvidos pela crítica genética francesa: tem “mais afinidades com a vertente manuscriptológica do que com a vertente de crítica genética” (Castro 1988: XI). Vincando a dependência da filologia ao exame material, Castro defende que as inflexões sofridas pelo texto mental em curso de escrita “só serão conhecidas e apreciadas se tiverem deixado alguma marca física no papel. Se não deixaram, não cabem, lamentavelmente, no campo de visão do filólogo, não terão repercussões na reconstituição da génese da obra e não confluirão no estabelecimento do texto crítico” (Castro 1994: 80).

Também Espagne diz que o tipo de hermenêutica praticada na Alemanha é diferente das considerações estéticas que considera serem tecidas pela crítica genética: “une différence par rapport aux analyses génétiques toutefois: ce récit évite généralement de se fonder sur des considérations d’ordre esthétique qui n’auraient pas été directement explicitées par l’auteur” (Espagne 1993: 37).

Isto não é, porém, o que está patente na teoria genética, que advoga igualmente uma análise baseada na materialidade do objecto: embora represente apenas parte de um “processus cognitif mille fois plus complexe” (Grésillon 1994: 25), a componente visível da criação é a única que pode ser estudada. Todo o pensamento criativo não materializado ultrapassa o domínio da crítica genética: “elle n’est possible – faut-il le rappeler? – que lorsqu’il existe des traces écrites de la genèse. Cette limitation objective lui sert de garde-fou contre toute spéculation abstraite sur la création et lui assure une précieuse assise dans le réel de l’espace littéraire” (Grésillon 1994: 24; cf. também Grésillon 2008: 24). Noutro lugar, Grésillon insiste nesta ideia da ligação da interpretação à materialidade do objecto de estudo, dizendo que a crítica genética “ne permet pas la spéculation infinie”, porque “les énoncés de l’avant-texte et leurs possibilités de signification, s’ils sont multiples, n’existent qu’en nombre fini et demandent à être lus à la lettre. Les manuscrits sont des garde-fous autant contre l’assignation d’un et d’un seul sens que contre les interprétations sans rivages” (Grésillon 2008: 7). A importância conferida à análise filológica preliminar é igualmente testemunho desta atenção à objectividade material: “sans cette rigueur

philologique dans le travail de classement et d'analyse matérielle des manuscrits, aucune interprétation sérieuse des processus d'écriture n'est possible" (Grésillon 1994: 30). Para além disto, a crítica genética defende uma isenção de "jugements de valeur" (Biasi 2011: 186) e "discours évaluatif" (Grésillon 1994: 138).

Com esta base teórica, objectivos de uma análise genética que podiam ser interpretados como indícios de especulação pura – como o facto de este tipo de análise visar "la multiplicité de tous ces chemins que la production aurait pu prendre, a failli prendre – et n'a pas pris" (Grésillon 1994: 140) – estão, na teoria, dependentes dos traços objectivos do manuscrito. Isto significa, portanto, que tanto as análises filológicas como as genéticas evitam teoricamente especulações abstractas e baseiam-se no material observável. Em que se distinguem, então? O que é, na prática, a hermenêutica de uma análise filológica aos materiais genéticos e a interpretação de uma análise genética? Procurarei responder a esta questão em dois momentos: no ponto 3, analiso o que é a análise genética e como é que a teoria genética é posta em prática; no Capítulo II, analiso o tipo de análise que é feita em Portugal aos materiais genéticos.

A seguinte citação de Castro deixa adivinhar um interesse filológico pela interpretação da génese, que emana da própria observação da materialidade: "se os processos mentais que precedem e configuram a enunciação são, indiscutivelmente, matéria para semanticistas, psicolinguistas, lacanianos, não o serão para o filólogo, cujo universo se confina nas quatro margens da página e, isso sim, no respectivo espaço aéreo, onde num momento se traçaram os movimentos intencionais da mão escrevente" (Castro 1994: 79). O que é este "espaço aéreo"? O que comporta e que coisas analisa? É o que procuro esclarecer no próximo capítulo, percorrendo criticamente a bibliografia portuguesa sobre materiais genéticos. Poderão ser estas questões hermenêuticas a ligação da filologia à crítica genética, indo ao encontro da opinião de McGann, segundo a qual uma maior atenção a esta componente aproximaria a filologia da crítica literária? A resposta a esta questão será dada no Capítulo III.

3. Análise genética

A análise genética ou estudo interpretativo, que é o fim da crítica genética, consiste na elucidação da génese que foi previamente ordenada e decifrada através de uma análise filológica.

Como se concretiza, na prática, esta análise? Ao contrário da análise material filológica, que segue um método de análise mais ou menos definido (“la mise en oeuvre successive et complémentaire de trois grandes opérations de recherche (...): 1. l’établissement du dossier et la spécification des pièces, 2. le classement des plans, des brouillons et manuscrits documentaires, 3. le déchiffrement et la transcription des documents”, Biasi 2011: 116), a análise genética não tem um método de análise sistematizado. Segundo Grésillon, jamais alguém conseguiu teorizar este método (Grésillon 2007: 37), porque ele está dependente da sensibilidade e dos interesses de cada pesquisador: “les thèmes pour les uns, pour d’autres les structures narratives, la langue, le rapport au réel, les figures, les lapsus. C’est bien avec cette sensibilité chaque fois particulière que le généticien s’engagera dans la lecture de son dossier, et c’est en fonction d’elle qu’il percevra certains phénomènes de l’écriture cependant qu’il restera aveugle à d’autres” (Grésillon 1994: 146-147; cf. também Biasi 2011: 179; Grésillon 2008: 27).

Basta que esse método, pessoal, portanto, seja adaptado para responder às necessidades cognitivas do seu objecto de estudo: os materiais genéticos relativos à produção. Inevitavelmente, o geneticista tem de posicionar-se numa paisagem teórica da crítica textual tradicional, aquela com que mais se identifica, ou aquela suscitada pelo próprio objecto de estudo (Grésillon 2008: 7), mas adaptá-la ao material de estudo em questão, ou seja, segui-la com outra perspectiva, já não a do texto como produto, mas a do texto como processo (Grésillon 2008: 7; 27).

Quais são essas questões que advêm das potencialidades cognitivas dos rascunhos e cujas respostas sustentam a utilidade do estudo genético? Que tipo de coisas deve procurar o geneticista numa análise genética? Encontro a resposta a estas perguntas na reflexão de Grésillon sobre o campo teórico da crítica genética. No seu manual de 1994, figura o primeiro discurso sistematizado sobre a necessidade e a pertinência de uma teorização da crítica genética (Grésillon 1994: 203). O facto de existir uma vasta bibliografia sobre este campo de estudos mostra, segundo a autora, a sua vitalidade, mas não é nada significativo da sua viabilidade teórica. Na data em que esta obra foi escrita, a crítica genética era um campo ainda em formação. Grésillon

questiona se existe, então, uma coerência e uma conceptualização suficientes para se constituir um campo autónomo e mesmo um modelo teórico da crítica genética e acrescenta já ser tempo, depois de muitos anos de aprendizagem, de tomar uma posição sobre *porquê* fazer crítica genética, propondo três teses, que lhe parecem essenciais para a constituição deste espaço teórico: a tese da nova estética literária da produção; a tese da nova história literária das práticas da escrita; e a tese do novo espaço científico da produção escrita em geral (Grésillon 1994: 205).

É, portanto, a partir destas três teses que emanam das próprias características do manuscrito moderno, que se devem guiar as questões que norteiam uma análise genética. Importa sistematizar em que consiste cada uma delas, pois serão referência importante para o desenvolvimento da minha análise.

A primeira tese estabelece a relação entre génese e estética. Para se poder falar da estética da produção que “étudie la spécificité esthétique des oeuvres à partir de leurs conditions d’émergence et de leurs processus de formation” (Grésillon 1994: 205) a autora considera que há que ter em conta, antes de tudo, o pré-texto como objecto artístico. Apesar da atracção pelo rascunho manuscrito, considera ser ainda cedo, em 1994, para se transferir a ideia estética do texto para o pré-texto, embora ache que o rascunho está prestes a deixar o seu estatuto de algo incompleto, para ser cada vez mais considerado como parte autêntica da própria obra. Naquela época, que assumira o gosto pelo fragmento, pela desconstrução, pelo inacabado, seria provável vir a incluir também as marcas da génese nas reflexões estéticas.

A crítica genética propõe o conceito de estética da produção literária, na medida em que testemunha como o surgimento da obra é passível de ser estudado, através dos traços de escrita e reescrita, influenciados naturalmente pelos valores estéticos prevalecentes na época. Relacionar-se com este saber exterior, que faz parte da história da estética, conhecer a evolução dos códigos estéticos, as regras e embaraços característicos da época, aquilo que o escritor pode ou deve ou não fazer é, segundo a autora, muito útil para a crítica genética fundamentar os traços de génese autorais.

A segunda tese, que trata da relação da genética com a história cultural, sustenta que aquela deve ser capaz de elucidar tipos e práticas de escrita. Para isso, propõe que, em vez de o geneticista se perder num estudo exaustivo de uma génese particular, de um só autor ou de uma só obra, se debruce sobre questões teóricas como, por exemplo, se existem práticas de escrita associadas a determinados períodos da história ou a determinados lugares geográficos.

Para dar resposta a este tipo de questões, o geneticista deve multiplicar e diversificar o seu material de estudo, comparando géneses textuais de escritores, épocas, géneros e línguas diferentes. Pode também escolher um *corpus* em função de determinada problemática, para ver se é possível identificar sistemas colectivos de maneiras de escrever, regularidades e recursividades formais.

Esta tese baseia-se na ideia de que a escrita nunca se inscreve completamente fora do tempo e do social. Por isso, a autora defende que a crítica genética não se pode limitar ao campo literário, mas tem de se cercar de especialistas de outros tipos de saber, como, por exemplo, da história social e cultural, da estética, da história das técnicas, da história do livro manuscrito e impresso, etc. Não deve ainda descurar na sua análise os documentos que, mesmo não sendo rascunhos, estejam directamente relacionados com a produção do texto, nem deixar de ter em conta as leituras de outros textos pelo autor, que acabam por influenciar também a sua escrita.

Por fim, a terceira tese aborda a pertinência de se conhecer os universais da produção escrita, para se discernir a especificidade dos mecanismos da produção literária. Trata-se de ultrapassar os *corpora* literários e multiplicar estudos genéticos em todos os domínios da produção escrita, para verificar em que é que se distinguem as práticas de escrever em vários tipos de produção escrita; se, em escritores que são simultaneamente de diferentes domínios, a sua produção escrita varia.

Explicitado o pano de fundo teórico em que o geneticista deverá levar a cabo a sua análise, procuro verificar agora de que forma é que esta teoria é aplicada nos estudos práticos dos geneticistas franceses. Atento primeiro no tipo de análise linguística que Grésillon descreve na sua síntese teórica de 1994; depois no exemplo de pesquisa apresentado por Biasi, na sua síntese de 2011; e, por fim, nas cinco análises genéticas que constituem o manual prático de Grésillon, de 2008.

Ao confrontar estes estudos, noto, em primeiro lugar, uma diferença no tipo de análise que Grésillon privilegia em 1994, muito baseada na exploração das potencialidades de instrumentos linguísticos para a elucidação da génese, e o tipo de análise que apresenta em 2008 (a análise de Biasi semelhante a este último), certamente baseados nestas classificações, mas ligados a níveis mais subjectivos de análise, relacionados com o *sentido* das alterações genéticas.

Embora a base das análises de 2008 continue a ser linguística – “ces lectures ont toutes en commun un attachement fondamental aux formes de la langue qui changent: «mots sous les mots», mots qui naissent, voyagent, se frottent à d’autres, disparaissent

et reparaissent dans un contexte nouveau; mots qui meurent, remplacés par d'autres. Et au-dessus du mot, le syntagma ou la phrase qui se cherche, se gonfle, rétrécit et se déplace" (Grésillon 2008: 8) –, as cinco análises que apresenta como exemplo não consistem em classificar operações de escrita, paráfrases ou instrumentos de enunciação, como na obra anterior, mas, em compreender o sentido das reescritas, segundo pistas interpretativas definidas *à priori*: estudar o desenvolvimento de uma personagem específica (na obra *Trois contes*, de Flaubert); estudar o desfecho narrativo, o que permite elucidar sobre as práticas de escrita do escritor (em *Bête humaine*, de Zola); analisar um motivo específico ao longo de uma obra (*La Prisonnière*, de Proust); estudar exaustivamente as reescritas de um poema (*Vivre encore*, de Supervielle); e, por fim, analisar a complexidade de sentidos encerrada nos manuscritos, mas perdida na versão impressa de uma obra (*L'Ardoise*, de Ponge).

Esta diferença pode eventualmente explicar-se pelo facto de a obra de 1994 surgir no contexto “des années d'apprentissage, où il a fallu affûter les outils, expliquer la démarche et en justifier l'intérêt”, enquanto a obra de 2008 surge num tempo que tem vindo a “insister davantage sur le pouvoir explicatif et la force interprétative de la génétique” (Grésillon 2008: 7). Assim, o que a autora procura com esta obra é “faire voir comment le lecteur-généticien construit des pistes possibles pour l'interprétation” e “montrer aussi que ces interprétations peuvent révoquer en doute, corriger, affiner ou complexifier des interprétations canoniques de l'oeuvre finie” (Grésillon 2008: 7).

Trata-se, pois, de níveis diferentes de análise genética: um baseado em classificações de ordem linguística, outro que procura compreender o sentido encerrado nessas formas que foram objecto de classificação. Veja-se em que consiste cada um deles.

No início do capítulo “Lire dans tous les sens”, do manual de 1994, encontra-se a seguinte afirmação: “comme pour le niveau du déchiffrement, il existe pour celui de la macro-lecture et du parcours interprétatif certaines configurations récurrentes que le lecteur a toutes les chances de rencontrer dans n'importe quel dossier génétique et qui peuvent aiguïser sa capacité à s'orienter dans le dédale des manuscrits. Voici certaines de ces configurations dont le repérage est essentiel pour la rigueur de la méthode génétique” (Grésillon 1994: 142). E, na sequência dela, a autora explicita as seguintes configurações: “suppressions” (p. 142), “variante libre” e “variante liée” (p. 143), “alternative non résolue” (p. 144) e “différentes figures métadiscursives” (145).

Estas configurações são de natureza linguística. Como nota Biasi: “la linguistique a joué un rôle déterminant dans la naissance de la génétique textuelle qui lui a emprunté la plupart des moyens dont elle dispose pour classer les brouillons (similarité paradigmatic/concaténation syntagmatique) et pour interpréter les phénomènes de textualisations (biffure, ajout, substitution, alternative non résolue, déplacement, permutations, etc.)” (Biasi 2011: 209); “la linguistique d’inspiration génétique s’est constituée une première panoplie d’outils adaptés qui lui a permis de travailler dans l’épaisseur graphique et dynamique de la genèse” (Biasi 2011: 211).

Por um lado, este tipo de classificações parte de uma análise filológica e serve para ajudar a decifrar e organizar a génese: “le codage des ratures et des ajouts permet de *linéariser* la transcription en remplaçant, dans la successivité chrono-spatiale de la ligne, les segments et lexies que le manuscrit distribue de manière étagée” (Biasi 2011: 141); “il faut tout d’abord isoler des unités de réécriture, les ordonner les unes par rapport aux autres, et délimiter l’extension qui définit le rapport paradigmatic. (...) Il s’agit donc de constituer correctement les unités qui font partie de ce processus de réécriture” (Grésillon 1994: 150). Por outro lado, estas configurações servem para interpretar a génese, ajudando a responder àquelas três teses teóricas – “maintenant, muni d’un cadre théorique et d’outils bien définis, comment le généticien les met-il en branle pour lire et interpréter des manuscrits?” (Grésillon 1994: 151). Como está patente nos exemplos apresentados pela geneticista no seu manual teórico, estas ferramentas elucidam sobre tipos e práticas de escrita e sobre operações gerais da escrita (Grésillon 1994: 147-161)²².

Estas categorias, onde se inclui a distinção entre emenda mediata e imediata e a classificação das operações gerais de escrita (substituição, reordenação, adição e supressão) (*cf. infra*: pp. 222-223 e 229), fazem parte de uma análise material filológica, pois partem da materialidade do objecto de estudo e contribuem para a organização da génese e sua fixação, e também de uma análise interpretativa genética, no sentido em que servem para esclarecer sobre mecanismos da produção. Não se trata, porém, de um tipo de análise tão subjectiva como aquela ligada à interpretação do sentido das mudanças genéticas.

²² O contributo da linguística para o estudo da génese dos textos pode ser comprovado através dos estudos que compõem o número 59 da revista *Modèles Linguistiques: Génétique de la production écrite et linguistique* (Fenoglio e Adam 2009).

Dependendo dos interesses do pesquisador e da qualidade do objecto de estudo, Biasi apresenta dois modelos de análise: microgenética, “ce genre d’analyse où les brouillons d’un passage sont examinés *au microscope*” e macrogenética, análise que se interessa por “phénomènes génétiques de grande envergure (structuration des plans et scénario, métamorphoses des grandes unités narratives, traitement des personnages, etc.)” (Biasi 2011: 222). Note-se que esta é uma divisão semelhante àquela apresentada para as edições genéticas: as edições horizontais, “qui se consacrent à une phase précise de la genèse, et publient des documents sur cette étape déterminée de l’itinéraire génétique”, e as edições verticais, “qui cherchent à traverser l’épaisseur du dossier de genèse” (Biasi 2011: 156).

Grésillon fala da possibilidade de análise integral no caso de poemas curtos, mas da necessidade de a delimitar no caso da prosa: “grâce à la forme brève, la poésie permet un parcours génétique global, tandis que, dans le cas de la prose, le volume des matériaux génétiques est en général tel que le critique est d’emblée amené à faire des choix, soit pour n’étudier qu’une partie des matériaux, soit pour privilégier un axe précis de lecture” (Grésillon 2008: 8). Os dois autores citados são, portanto, unânimes em considerar que o geneticista deverá definir previamente os limites da sua análise, dependendo da qualidade do objecto de estudo e dos objectivos que se propõem alcançar.

Passando à análise de estudos genéticos concretos, atento primeiro no exemplo de pesquisa apresentado por Biasi, na sua síntese de 2011; e, depois, nas cinco análises genéticas que constituem o manual prático de Grésillon, de 2008. O exemplo de pesquisa de Biasi consiste na “lecture génétique intégrale d’un tout petit segment textuel” (Biasi 2011: 221): o *incipit* do conto “La Légende de saint Julien l’Hospitalier”, de Flaubert. Trata-se de uma análise microgenética por excelência, pois visa “l’étude de variations minuscules”, procurando “élucider les éléments premiers de la textualisation (les mots, l’organisation en phrases, les remaniements du lexique et de la syntaxe, le développement ou la réduction de la formulation, les ajouts, les ratures, etc.)” (Biasi 2011: 221-222).

Seguindo a lógica da sucessividade temporal, Biasi aponta as diferenças e semelhanças entre as várias fases redaccionais e interpreta as mudanças realizadas, criando hipóteses elucidativas para estas mudanças que vão desde exigências gramaticais (“corrigeant la faute de syntaxe de la première phrase”, Biasi 2011: 229) e estéticas (l’ensemble est musicalement désastreux”, p. 231; “d’un point de vue

rythmique, la phrase y gagne une structure ternaire que Flaubert affectionne et, avec le *e* muet de *colline*, une terminaison rêveuse dont le vague est assez bien venue”, p. 234), a implicações simbólicas (“l’imaginaire se trouve en conflit avec une autre détermination, comme on le verra, plus structurale: la prédominance d’un modèle spatial à forte implication symbolique”, pp. 232-233), relações intertextuais (“simplification qui réduit à néant la tentative citationnelle”, p. 231) e coerência diegética e estruturação da narrativa (“ce n’est pas seulement la cohérence diégétique qui se trouve rétablie, c’est toute la stratégie du récit en partie double qui s’amorce”, p. 240).

Este seu procedimento encaixa perfeitamente naquilo que defende ser uma análise genética: “étudier les processus d’écriture et l’émergence des significations” (Biasi 2011: 179). Esta interpretação da origem dos sentidos conduz a uma reflexão sobre as exigências que poderão ter estado na origem de cada reescrita (“cette suppression apparemment anodine répond en fait à plusieurs exigences”, Biasi 2011: 234). Este tipo de análise responde, a meu ver, à primeira tese de Grésillon, sobre a estética da produção, na medida em que procura estudar a obra “à partir de leurs conditions d’émergence et de leurs processus de formation” (Grésillon 1994: 205).

Atentando nos estudos contidos na obra de 2008, a análise de Grésillon sobre a gênese de *Salomé* procura ilustrar “comment Flaubert rêve d’abord, puis construit et met en scène ses personnages” (Grésillon 2008: 101). A sua análise é elucidativa sobre os processos de criação da obra, especificamente de uma personagem concreta, e sobre as práticas de escrita de Flaubert. Sobre o primeiro aspecto, Grésillon foca cinco circunstâncias da vida do escritor que terão desempenhado um “rôle de catalyseur” (p. 104), estimulando à escrita desta obra: todas estas circunstâncias que alimentam o imaginário narrativo do escritor mostram como ele sonha primeiro o seu texto. Quanto ao segundo aspecto, Grésillon ilustra, através dos rascunhos, a ambivalência da personagem *Salomé* (“femme qui séduit et enfant qui ignore”, p. 101), aspecto mais explícito nos manuscritos do que no texto impresso, concluindo que o processo de escrita na montagem desta personagem “consiste à élaguer, à rendre les contours plus diffus et, justement, plus ambigus encore” (p. 101).

Na análise seguinte, a geneticista constata especificidades da escrita de Zola nos primeiros rascunhos: o registo do discurso mental prospectivo (escreve sobre o que pensa escrever no futuro, abundando os verbos no futuro e condicional), a onnipresença do eu, percebida através de marcas enunciativas, e descrições em forma programática. A análise genética que leva a cabo visa elucidar sobre estas práticas de escrita: ver o modo

como o registo programático se desenvolve em texto e a maneira como o eu autoral se torna cada vez mais discreto.

Na seu estudo genético dedicado a *La Prisonnière*, de Proust, Grésillon começa por caracterizar a prática de escrita de Proust como um “flux ininterrompu” de criação, feito de “réorientations et métamorphoses, permutations et amplifications”, “sans que jamais un motif une fois développé soit définitivement abandonné” (p. 155). Estes motivos podem ser retomados e transformados entre obras. É o caso do motivo da “manhã”, recorrente em diferentes obras do escritor. Grésillon propõe-se examinar o jogo de construção e desconstrução deste motivo específico em duas cenas de *La Prisonnière*, onde a manhã acaba por se tornar o principal factor de estruturação narrativa. Trata-se da resposta à primeira tese, sobre a estética da produção.

Já no caso da análise exaustiva de um poema de Supervielle, depois de uma análise formal do poema na sua forma impressa e de uma descrição material simples dos manuscritos, Grésillon faz uma análise exaustiva da génese deste poema curto, através de cinco estados manuscritos. O reconhecimento de diferentes materiais de escrita e a diferença entre cancelamentos mediatos e imediatos é importante para reconhecer campanhas de escrita e a cronologia das reescritas. Auxiliada por estes indicadores, Grésillon descreve o que se perde, o que se mantém, o que é retomado e transformado e o que é inserido de uma fase para a outra, acompanhando a escrita do poema desde o primeiro rascunho até ao seu estado final. Ao fazer isto, está a elucidar sobre a primeira tese, sobre os processos de criação.

Novamente o registo da sua análise é descritivo das alterações ocorridas, elucidando, algumas vezes, como Biasi, sobre os possíveis motivos das mudanças, por exemplo, procura de coerência e evitar clichês (“début sémantiquement peu cohérent et marqué par un excès de clichés”, p. 184; “autre suppression de cliché”, p. 185); obediência a um esquema rimático (“une permutation étonnante – effectuée peut-être pour sauver le principe de la rime croisée”, p. 184; “réussit ainsi à parfaire le système de la rime croisée”, p. 202); intensificação de ideias (“elles renforcent encore la tonalité oppressante”, p. 184; “la tonalité dépressive est maintenue et renforcée par un autre couple de vers nouveaux”, p. 188); e o oposto, busca de simplicidade (“il s’agit donc bien du renoncement à un jeu de mots jugé trop compliqué, d’un retour à l’univocité de l’image concrète”, pp. 199-202); entre outros.

Mas onde Grésillon atenta especialmente nesta análise é nas marcas genéticas que sugerem vias que acabaram por não ser seguidas. Ao descrever todas as reescritas

que se foram aglomerando nas margens do poema e que depois foram abandonadas, Grésillon atenta na “non-linéarité complexe” e nas “multiples virtualités inscrites dans la genèse de ce poème” (p. 203), indicando esses outros tipos de poemas que poderiam ter sido e não foram: “un poème plus intimiste”, “un poème tragique”, “un poème sombre, mais sans issue fatale”, “un chant spirituel”, “un poème plus surréaliste, plus ludique”, “un poème sur l’écriture” (pp. 203-204). Esta atenção aos materiais rejeitados é, como já referi, o principal interesse da crítica genética.

Por fim, a análise de *L’Ardoise*, de Ponge, ilustra de forma mais completa a metodologia da crítica genética, já que ilustra procedimentos do primeiro e do segundo níveis metodológicos da disciplina. Grésillon procede primeiramente a uma descrição material do objecto, focando quatro aspectos: a composição do *dossier*; os materiais de escrita, que, devido à sua multiplicidade, permitem definir campanhas de escrita; o traçado da letra do escritor, ou seja, a sua escrita manual, que varia conforme os materiais de escrita e também conforme o estado do escritor (impulsiva quando este escreve com urgência, caligráfica quando copia definições); e, por fim, o tempo da escrita, com o estabelecimento das datas de início e fim da escrita. Nota que estas informações endogenéticas são complementadas com informações exogenéticas, “indispensables pour la compréhension de la genèse” (p. 211). Este tipo de análise é elucidativo dos tipos e práticas de escrita.

Depois da análise filológica, lança, então, pistas de interpretação sobre este *avant-texte* constituído, as quais são de tipos diferentes. Primeiro, atenta no trabalho poético que Ponge faz sobre o vocabulário (uma “rêverie lexicale” (p. 216) que se desenvolve a partir de cópia fiel do dicionário), descrevendo o percurso genético de exemplos ilustrativos desse trabalho. Segundo, foca a sua atenção nos tipos de discurso que são excepção ao discurso descritivo-assertivo predominante, a saber, discurso narrativo, exclamativo, apelativo, interrogativo e directo, que foram ensaiados nos rascunhos, “en vue d’adopter un schéma discursif plus varié et plus vivant” (p. 230), mas que não sobreviveram no texto final. A análise visa igualmente a descrição do percurso genético de alguns exemplos, até ao seu abandono no texto impresso. Terceiro, mostra o percurso genético de três referências intertextuais literárias que estavam presentes nos rascunhos, mas que desapareceram no texto final, ficando por explicar a razão de tal rejeição na versão impressa. E, por fim, atenta noutros materiais rejeitados, sublinhando a pertinência da sua inclusão na análise genética. Para além de testemunharem outros possíveis percursos do texto que acabaram por não ser seguidos

(“ils fusent de virtualités, de bourgeonnements, de bifurcations, de pistes multiples, de nouvelles «trappes» qui s’ouvrent”, p. 236), estes materiais são importantes, porque constituem uma “reserva”, uma “memória” do escritor (“l’avant-texte chez Ponge a le statut d’une reserve toujours «en attente», d’une «mémoire vive» bien plus que d’un «rebut»”, p. 237), que pode vir a utilizá-los posteriormente no mesmo ou noutro trabalho (“il n’y a donc plus une seule forme définitivement arrêtée; par essence, elle est toujours amendable, révisable, multipliable, cumulable, transformable”, p. 238).

A massa importante de material não utilizado no texto final (“proportion où une seule page de texte imprimé laisse derrière elle 45 pages manuscrites”, p. 237) compõe-se dos já referidos ensaios discursivos e dos intertextos, e ainda de vocabulário técnico, tipos de utilização da ardósia, jogo de palavras e das circunstâncias que deram origem a este texto, eliminados, com a excepção deste último, devido a um processo de condensação que obedeceu ao mesmo princípio coerente: “celui de la forme épurée et elliptique, de la discrétion, de la mesure, du retrait” (p. 239). Nesta reflexão sobre os materiais rejeitados, são ainda dados motivos concretos para a eliminação de determinadas passagens, por exemplo, “sans doute pour donner la préférence à la qualité d’objet sensible de l’ardoise”; “peuvent paraître gratuits”, “trop sophistiqués”, “incompatibles avec un idéal de discrétion et de retrait” (p. 240).

Todas estas análises testemunham o objectivo de uma análise genética: construir “des hypothèses sur les chemins parcourus par l’écriture et sur les significations possibles de ce processus de création” (Grésillon 1994: 15). Embora a crítica genética advogue que este tipo de análise não deve seguir um princípio teleológico, a prática destes estudos contradiz esta teoria, do modo que explicito de seguida.

3.1. A questão teleológica

Segundo Grésillon, “faire de la téléologie (...) c’est (...) soumettre un tout de nature souvent complexe à une idée globale, un *telos*, dominé par une vectorisation, susceptible d’être à la fois cause première et fin ultime et de légitimer ainsi l’existence de toutes les parties” (Grésillon 1994: 137). Daí advém, segundo a autora, que “la démarche téléologique renvoie donc à un idéal de finalité, d’efficacité et de perfection. Elle permet de réduire des masses complexes à la simplicité d’une structure unifiée, et le chaos des événements à une progression linéaire” (Grésillon 1994: 137).

Os geneticistas defendem que uma análise teleológica é inadequada para estudar os materiais genéticos, porque a génese não é linear e o olhar teleológico atenta, segundo eles, somente na linearidade: “la véritable impasse téléologique consiste à couper court à toute démarche critique, à nier la logique propre des opérations d’écriture” (Grésillon 1994: 139). Segundo eles, o princípio teleológico, sendo incapaz de ler fora da linha do texto, não pode abarcar, por isso, todo o conhecimento encerrado na génese: “interpréter non la voie royale, mais toutes les voies que les brouillons ouvrent à la lecture, toutes les voix que j’entends dans le tumulte d’une genèse, voilà en quoi réside la richesse de la démarche génétique” (Grésillon 2008: 205).

Grésillon aponta dois motivos concretos pelos quais a teleologia deve ser evitada. Por um lado, limita a interpretação, porque “la rend aveugle à l’accident, à la perte, à l’état de suspension, à l’alternative ouvert, bref à toutes ces formes d’écriture qui s’écarterent de la ligne droite” (Grésillon 1994: 138); por outro lado, tenta o geneticista a “transformer le discours chronologique en discours évaluatif” (Grésillon 1994: 138).

O modo como Biasi defende que o geneticista deve proceder numa análise genética procura evitar “le piège du regard téléologique” (Grésillon 1994: 18):

a) “Il est donc indispensable pour le généticien, notamment au stade de l’interprétation, de se garder de toute réduction téléologique et de mesurer, aussi précisément que possible, le rôle et le statut spécifique de ces «restes» de l’opération créative, de ce «surplus» exorbitant (souvent très supérieur en dimensions au texte «résiduel») que représente, dans la genèse de l’oeuvre, la trace insistante des autres directions qu’elle aurait pu prendre, qu’elle a effectivement prises ou essayées avant de se resserrer sous la forme finale que nous lui connaissons à travers le manuscrit définitif ou la version imprimée du texte” (Biasi 2011: 185-186).

b) “Et il est tout aussi indispensable au généticien de mesurer, à chaque pas de l’analyse, ce qui, dans son propre regard, dans ses outils d’analyse, le conduit à induire des jugements de valeur, des normes et des effets de rationalisation qui, pour mieux comprendre les choix définitifs de l’écrivain, risquent de l’amener à méconnaître ce qui a fait l’histoire réelle de la genèse” (Biasi 2011: 186).

Subscrevo estes dois pontos, concordando que os materiais genéticos suprimidos no texto final são matéria genética importante a ter em conta na análise e que os julgamentos de valor assentes no gosto do crítico devem ser controlados em prol de uma análise o mais objectiva possível²³. Porém, defendo que estas duas questões não são incompatíveis com a prática da teleologia, ou seja, é possível uma análise teleológica, por um lado, atentar em todos os materiais genéticos, incluindo aqueles suprimidos no texto final, e, por outro lado, abster-se de fazer julgamentos de valor que comprometam a análise genética.

Em relação ao primeiro caso, considero um falso pressuposto a ideia de que os materiais suprimidos não podem ser alvo de uma análise teleológica, porque esta consiste em compreender as coisas pelo seu fim. Na verdade, não é porque não aparecem no texto final que os materiais suprimidos deixam de poder ser lidos e comparados com ele, tal como é feito com os materiais genéticos adicionados, substituídos ou reordenados. Aliás, é precisamente através desta comparação que se conclui sobre a inexistência de vestígios seus no texto final e se pode medir o que os separa dele (intuindo, então, sobre os outros caminhos que o texto podia ter seguido e não seguiu). Para além disso, uma confrontação deles com o texto final permite constatar os efeitos do seu desaparecimento, através dos quais será eventualmente possível supor as determinações que levaram a tal rejeição.

Estas ideias são postas em práticas por trabalhos filológicos, indiscutivelmente teleológicos, na medida em que organizam e avaliam os materiais genéticos em função do texto final. É o caso das edições da Collection Archives, que atentam em “todas las modificaciones efectuadas en el texto – por el autor” (Tavani 1985: 108). O tratamento desta documentação pré-textual passa, primeiro, por “organizar cronológicamente las piezas disponibles” e, segundo, por “compararlas con el texto crítico, para sacar de ellas toda la información en lo que se refiere a las variantes” (Tavani 1985: 108). Ao falar das

²³ Evoco, a este respeito, duas citações que corroboram esta posição: “independentemente de juízos de valor assentes no nosso próprio gosto (...), interessa, sim, apreender qual o sentido, quais os efeitos das alterações introduzidas” (Rocheta 2013: 177); “que editor consciente ousaria, sem precauções, ser juiz em matéria de gosto?” (Castro 2013: 102).

edições críticas, Grésillon diz que “le critère déterminant pour la sélection d’une variante réside dans le fait qu’elle illustre ou non ledit *telos*” (Grésillon 1994: 137). Porém, isto não é assim nas edições críticas que incluem material genético, como é o caso das edições da Collection Archives, pois nenhum material é excluído, pelo contrário, todos são produtivos para iluminar o caminho da génese em direcção ao texto. Mesmo os materiais suprimidos no texto final estão incluídos nos procedimentos comparativo e de organização cronológica.

Pondo a descoberto contradições encerradas na teoria genética, as próprias análises genéticas mostram, na prática, que é possível ler os materiais suprimidos em relação ao texto final. Isto acontece, por exemplo, na análise de Grésillon à génese de *Salomé*, de Flaubert, como se pode comprovar através das seguintes afirmações da geneticista: “cette comparaison (...) ne figure plus dans le texte imprimé” (Grésillon 2008: 113); “cette préfiguration (...) ne résistera pas au travail de structuration narrative. Quant au premier chapitre du texte imprimé, ce sera un prélude plus discret” (p. 118); “si le texte imprimé évite délibérément tout autre prise de parole, les manuscrits portent encore quelques traces de paroles projetées” (p. 120); “d’autres traits, bien plus nombreux et plus diversifiés dans l’avant-texte que dans le texte imprimé” (p. 122); “ces extraits de l’avant-texte (...) montrent clairement – plus clairement que le texte imprimé...” (p. 127). Repare-se que o próprio conceito de *avant texte* se define em relação ao texto, não só ao texto final, mas aos sucessivos textos que se vão fixando em direcção ao texto final. Logicamente, só existe *avant-texte* se houver texto, pois o antes está sempre em relação com o seu depois (“the *avant-texte* is always defined retrospectively and arbitrarily in relation to the final work”, Ferrer 2009b: 48). É precisamente esta ligação que leva Grésillon a propor o conceito de “dossier génétique” (Grésillon 1994: 109).

Em relação ao segundo caso, ou seja, a tentação de “transformer le discours chronologique en discours évaluatif” (Grésillon 1994: 138), baseio-me nas palavras de Tavani para mostrar a consciência partilhada pelos filólogos de que um texto posterior não tem necessariamente de ser mais perfeito do que fases genéticas anteriores: segundo o crítico italiano, o desenvolvimento do texto “non sempre coincide con un costante progresso “qualitativo”, non implica necessariamente un «miglioramento» del prodotto letterario, ma può condensarsi anche in coaguli regressivi” (Tavani 1996: 68). No entanto, este pressuposto não é, na minha opinião, incompatível com a ideia teleológica de progressão para um fim. Ainda que, na prática, o texto não seja sempre

qualitativamente melhor, podendo até ser qualitativamente pior, isto não quer dizer que quem escreve não tenha em mente o objectivo de conduzir a sua escrita para cada vez mais perto do fim que tem em vista. Como defende Tavani, as variantes de autor, “autorizadas y legalizadas por él” são “fruto de una revisión *in fieri* dedicada, por supuesto, a mejorar el texto, no a rebajarlo” (Tavani 1985: 50).

Trata-se, portanto, de dois aspectos distintos: a ideia teleológica de que a escrita evolui para um fim e a avaliação qualitativa desta progressão. O primeiro é condenado pelos geneticistas e defendido pelos filólogos; o segundo é refutado por ambos. O que eu illustrei até aqui foi que os dois problemas identificados pelos geneticistas não são incompatíveis com a ideia de teleologia. Ou seja, é possível seguir um princípio teleológico e não cair nestas duas possíveis “armadilhas”. Logicamente, se estes são os problemas da teleologia, então uma análise teleológica que não os pratique não deveria ser problemática para a crítica genética. Quer dizer que a própria crítica genética poderia fazer teleologia, desde que não caísse nestes dois “pecados”. Mas não é isso que a disciplina advoga teoricamente. A crítica genética condena toda a prática teleológica, qualquer leitura em direcção ao texto final – “la marche inexorable du poème vers sa forme parfaite, piège souvent incriminé comme péché téléologique” (Grésillon 2008: 203), mesmo nas “formes inaperçues que cette notion peut prendre dans les procédures de recherche, les concepts et les représentations apparemment les plus neutres” (Biasi 2011: 189). Este critério é, por si só, bastante para condenar qualquer análise, independentemente de esta cair ou não nas duas “armadilhas” expostas anteriormente.

Então, quando Grésillon questiona se a sua análise genética de um poema de Supervielle seguiu um procedimento teleológico e se defende, dizendo que escapou a este “pecado” por não ter rejeitado os materiais genéticos suprimidos, esta sua arguição²⁴ parece insuficiente, pois, como ficou comprovado, o facto de uma análise escapar a esta “armadilha” concreta não implica necessariamente que não seja teleológica. O critério determinante é, segundo a teoria genética, a leitura da génese em

²⁴ “Avec cette tentative d’interprétation de la genèse, serais-je tombée malgré moi dans ce piège qui consiste à démontrer, manuscrits en main, la marche inexorable du poème vers sa forme parfaite, piège souvent incriminé comme péché téléologique? Le seul péché téléologique consisterait à mon sens à regarder exclusivement les ratures et réécritures qui conduisent au texte final, en laissant de côté les errements et fourvoiements, les points de blocage et de cristallisation obsessionnelle, les alternatives non résolues.

J’espère avoir montré la non-linéarité complexe et les multiples virtualités inscrites dans la genèse de ce poème. J’y reviens, en rappelant le bouillonnement verbal qui s’inscrit notamment dans les marges de ces brouillons. On y lit des bribes de rêveries verbal (...) qui auraient pu conduire vers autant d’autres textes” (Grésillon 2008: 203).

direcção ao texto final. É este o motivo que leva a crítica genética a condenar todas as análises filológicas, apesar de atentarem também nos materiais genéticos rejeitados, por isso, deverá ser também o critério para avaliar as suas próprias análises. Donde se conclui que o argumento de defesa apresentado pela geneticista não é suficiente para impedir que a sua análise seja considerada teleológica. Se fosse, então estavam protegidas pelo mesmo todas as análises filológicas que atentassem igualmente nos materiais genéticos rejeitados.

Proponho de seguida uma interpretação da questão teleológica diferente da da crítica genética, defendendo essencialmente duas coisas: a) que a teleologia, em vez de ser um problema, é algo inevitável na leitura, tal como o foi na escrita, na medida em que os materiais de génese nunca existiram como fim em si mesmos, mas sempre foram criados, transformados ou rejeitados com alguma finalidade; e b) que a sucessão temporal e causal e o procedimento comparativo são processos teleológicos e que, pelo facto de praticá-los, ainda que como “meios” ou “processos heurísticos”, a crítica genética pratica teleologia, contradizendo a teoria que defende.

3.2. Teleologia como leitura natural

A argumentação que desenvolvi até aqui refuta a ideia da teleologia como um problema, tal como a vêem os geneticistas. Como comprovei, os materiais genéticos podem ser lidos em relação ao texto final, sem que por isso se teçam julgamentos de valor e sem se rejeitarem os materiais genéticos suprimidos, ou seja, sem que se perca nenhum conhecimento importante contido na génese. Na medida em que não há conhecimento perdido, então uma leitura teleológica deixa de ser um problema por si só.

A minha tese vai mais longe, no sentido de considerar que a teleologia não só não é um problema como é algo natural e necessário numa análise da génese e o meu principal argumento de defesa é a consideração de que uma leitura fiel deve seguir o mais próximo possível o procedimento da escrita, o qual foi guiado por um princípio teleológico. Por outras palavras, tendo sido a escrita orientada por um fim, então também a leitura, que procura compreender a escrita, não pode deixar de o ser. Assim vistas as coisas, uma leitura orientada por um *telos* não será mais considerada um defeito, mas antes o procedimento natural e necessário de quem persegue e recria o procedimento da escrita.

Esta naturalidade de uma leitura teleológica transparece nas palavras dos próprios geneticistas. Contat refere-se à “téléologie naïve” como “l’attitude naturelle” e “inévitabile” (Contat 1998: 112) de uma análise genética. Por ser algo que se impõe naturalmente, Grésillon reclama atenção a “cet écueil toujours possible” (Grésillon 1994: 137), afirmando que “l’illusion téléologique est sournoisement présente dans la recherche génétique” e que “la tentation d’y céder malgré soi est permanent” (Grésillon 1994: 187). A razão desta naturalidade prende-se com o facto de o incompleto buscar sempre a completude; de todo o processo visar um produto; de o progresso, a evolução, tender sempre para algum fim.

Na minha opinião, é contranatural negar esta lógica, por isso Grésillon afirma “on s’oblige à *penser* l’ensemble des traces graphiques (...) dans le «féconde désordre»” (Grésillon 1994: 18), acabando os próprios geneticistas, por vezes, por ceder a esta evidência, como está patente nas seguintes afirmações de Bellemin-Noël, condenadas, como já referi, por Grésillon: “ils [brouillons] portent témoignage d’un labeur et du passage de l’imperfection à la perfection”; “les brouillons en tant que forme inachevée, – ou plus exactement: formation en voie d’achèvement”; “ils indiquent une évolution”; “la recherche du «meilleur état du texte»...” (Bellemin-Noël, 1977: 5); “reconnaissons l’habileté avec laquelle il sut se corriger, s’améliorer, accéder au point où il a mérité qu’on le lise et l’étudie” (Bellemin-Noël, 1977: 6).

Eu proponho uma leitura natural da génese, perseguindo o procedimento da própria escrita, tendente para um fim. Para sustentar esta proposta, evoco a evidência de que quem escreve, fá-lo com algum objectivo, esteja ele definido *a priori*, ou vá sendo construído ou alterado ao longo da escrita. Naturalmente, existe sempre alguma motivação que leva o escritor – todos nós, afinal – a escrever e reescrever. Nada disto se faz para resultar em nada: o empreendimento da escrita é iniciado com a perspectiva de uma conclusão; cada emenda tem uma finalidade específica. Neste sentido, como será possível analisar os materiais genéticos por si próprios, se eles foram criados buscando sempre um fim qualquer? A análise isolada de uma reescrita, retirada do seu contexto, para ser compreendida por si só, não é um procedimento viável, pois não segue a lógica da escrita. Advogo, em contrapartida, uma análise comparativa que analise todos os materiais genéticos em função do seu antes e do seu depois, inseridos, pois, numa linha temporal e causal, com o sentido de procurar compreender a origem e o fim de cada transformação genética, tal como ela foi pensada no processo de escrita.

Este pensamento teleológico não exclui a ideia igualmente natural de que a escrita não é sempre linear, de que a construção do texto é uma busca, feita de tentativas e erros, por isso é um processo (“il divenire del testo non è sempre lineare”, Tavani 1996: 68). Esta procura, patente nas reescritas (supressões, adições, reordenações e substituições), tem um sentido (quem procura, procura alguma coisa). Ainda que nem todas as tentativas de escrita tenham vingado no texto final (caso das supressões), todas elas foram realizadas com um objectivo qualquer.

São, portanto, duas as ideias patentes no procedimento da escrita: por um lado, a ideia de motivação ou finalidade (escreve-se com algum objectivo); por outro lado, a ideia de processo (escrever é uma busca, é a realização de um conjunto de manipulações ao longo do tempo para obter um determinado resultado).

Associando ambas as ideias de finalidade e de processo, é viável, na minha opinião, pensar a ideia de evolução, de progresso, de busca da perfeição. Na medida em que quem escreve tem uma meta (finalidade) e realiza caminho para lá chegar (processo), o sentido desse caminho é obviamente o de evoluir, de chegar cada vez mais perto do seu objectivo, e não de regredir (ainda que, na prática, isto possa acontecer, mas isto são, como já referi, considerações estéticas, de que o crítico se deve abster). É este desejo de evolução, de chegar cada vez mais perto do fim, de alcançar a ideia que se deseja, que move o escritor, em cada alteração que faz ao seu texto (“elaboração da obra poética (...) como resultado de uma actividade intelectual e verbal à procura de uma perfeição que parecia inatingível, de uma correspondência cada vez mais estreita entre a ideia e a sua expressão”, Tavani 1999: 145). É neste sentido que penso que a ideia de progresso está na base da motivação de qualquer reescrita.

Concluindo, estando estas três ideias (finalidade, processo, evolução) presentes no momento da escrita, parece-me que devem nortear também a leitura. Isto significa que toda a análise genética deve ser teleológica, na medida em que deve ler os materiais genéticos tal como eles foram concebidos na escrita, ou seja, como testemunhos de um processo evolutivo em direcção a um fim.

É pertinente traçar algumas considerações sobre este fim e a sua identificação com o texto publicado. Será que o texto concreto publicado é a “cause première” (Grésillon 1994: 137) de todas as reescritas ou, pelo contrário, é o resultado delas, o fim de um caminho não linear que se foi construindo até desembocar nele? Duas coisas a este propósito são evidentes. Primeiro, o facto já referido de que o processo de escrita visa, desde o seu início, um fim qualquer (mental), senão este empreendimento não

tinha razão de ser. Segundo, que esse fim mental vai ganhando forma através da escrita, podendo ser alterado ao longo do processo (se o texto mental existisse materialmente antes da escrita, então a génese que testemunha a tentativa de materialização dessa ideia não tinha razão de ser; não se justificava todo o processo de construção do texto).

Existe, pois, uma causa inicial (ideia) que motiva e justifica o trabalho da escrita, mas ela pode estar mais ou menos definida *a priori* na cabeça do escritor e pode ser mais ou menos influenciada e transformada ao longo da escrita. Serão excepções as materializações de texto mental já plenamente formado (neste caso, a análise genética não é possível, porque não há vestígios genéticos). Geralmente, ainda que exista um programa pré-definido, este acaba por ser influenciado pela própria escrita, podendo ser constantemente transformado ao longo do processo. É isto que está patente nas seguintes expressões: “projet de texte, globalement, dans sa tête”, “cette pensée première (et mobile, puisqu’elle accompagne toute l’élaboration et se modifie peut-être avec elle)” (Contat 1991: 13). Na verdade, a materialização do texto mental é feita por tentativa e erro e a releitura pelo autor dessas tentativas de aproximação ao texto mental levam-no a repensar e reajustar a sua ideia de texto, podendo um processo de escrita obedecer a sucessivos textos mentais. O texto concreto que acabou por ser publicado não será, portanto, exactamente coincidente com o texto que o escritor terá, eventualmente, sonhado no início da escrita, mas sim resultado de muitas ideias de texto transformadas ao longo do processo. É esta evidência que conduz à opinião de Bellemin-Noël, segundo a qual o texto final (concreto) não terá sido o “*but*”, o “*point d’aboutissement visé*” desde o início de tudo, mas é o “*terme*” de um processo que culminou nele (Grésillon 1994: 137).

Advogo, pois, duas coisas: primeiro, que cada escrita (e reescrita) persegue um fim, mutável ao longo do processo, obedecendo, portanto, a um princípio teleológico; segundo, que o texto tal qual foi publicado não pode ser essa causa preexistente à escrita, pois resulta dela.

O que eu defendo suscita duas questões, intimamente relacionadas: a) como conciliar a ideia teleológica de um fim preestabelecido com o facto de este ser mutável ao longo do processo?; b) como justificar o procedimento teleológico de comparação da génese com o texto final, ou seja, a leitura da génese pelo prisma do texto, se este lhe é posterior?

A primeira questão é a principal tese contra o princípio teleológico: “et si l’intention première s’était perdue en cours de route? Et si l’oubli n’intervenait pas à sa

manière? Et si un fourvoiement était, par chance, la bonne voie?” (Starobinski 1989: 211). Todos estes casos citados contribuem para fundamentar a ideia comumente aceite da não linearidade da escrita e da mutabilidade do fim. Esta questão baseia-se, porém, no falso pressuposto de que o texto é um dado fixo, imutável. A proposta de Tavani vai no sentido contrário: “considerar el texto no como un dato sino como un proceso, no como una entidad estable sino como una variable, no como un elemento estático sino como un elemento dinámico, cuyas facetas sincrónicas – las que conocemos como variantes o redacciones sucesivas – vienen a ser definidas por accidentes extratextuales, y no por exigencias del texto” (Tavani 1985: 85).

Oposto à ideia de um fim estável, preexistente à escrita, que orienta toda ela sem nunca se transformar (ideia que inviabiliza o próprio procedimento da escrita, que é a busca – inevitavelmente não linear – desse fim), a visão teleológica que defendo é a ideia de que toda a reescrita obedece a várias motivações, buscando um fim, mutável, que se vai materializando ao longo do processo de escrita até culminar no texto final.

Uma leitura teleológica da gênese, ordenando cronologicamente os materiais genéticos em direção a esse texto (que é a direção que a escrita naturalmente seguiu) e comparando cada um deles com o que se lhe segue – mesmo que se lhe siga a sua anulação – (sendo que o texto final é a última etapa de todas estas sucessões), é o meio para compreender o raciocínio autoral na construção do texto. Através dos efeitos que no leitor suscitam as várias reescritas, será possível deduzir as possíveis motivações que estiveram por detrás de cada uma delas. Obviamente que essas determinações são conscientes, senão não eram vontades. O que dizer, então, do erro e do acaso? Não partindo de um desejo consciente de mudança, podem, no entanto, ser aceites ou não pelo autor no seu texto. Neste sentido, penso que devem ser alvo de uma análise que vise, primeiro, os possíveis motivos (inconscientes) que levaram o escritor a praticá-los, e, depois, os possíveis motivos (conscientes) que levaram o escritor a aceitá-los ou rejeitá-los no seu texto.

Esta ideia da busca das motivações está patente na definição de análise genética de Biasi atrás referida. Trata-se de dar um sentido a cada reescrita, de procurar interpretar as exigências que poderão ter estado na origem de cada uma delas. Esta procura responde, na minha opinião, a uma lógica teleológica, pois parte do pressuposto de que cada reescrita obedece a “metas, fins ou objectivos últimos” e baseia-se na “finalidade como o princípio explicativo fundamental” (Houaiss e Villar 2005: 7682).

Em relação à segunda questão, ela pode levar primeiro a questionar qual a autoridade do texto final em relação à génese. Mesmo que não corresponda ao texto alguma vez sonhado, este é, na prática, o texto que o escritor decidiu, segundo os seus critérios, que fosse publicado ou republicado. É uma decisão que parte de uma vontade, que deve ser, a meu ver, respeitada por ser a última (e aqui inscrevo-me na teoria da intenção final)²⁵. Ainda que o texto final possa não ser o mais perfeito de todos os estados (este tipo de julgamento estético não tem, como já defendi, lugar numa análise genética), foi o último aprovado pelo autor e é, por isto, mais autorizado do que o que existe anteriormente. Por isso, Tavani afirma que o “interés por el proceso de la creación literaria (...) es funcional al texto”, explicando que “si nosotros consideramos el texto como “el” texto, como la redacción definitiva, o la redacción última, o la que tiene las mayores garantías de ser la auténtica, todo lo que viene antes puede ser considerado como únicamente en función de esta redacción definitiva. Es un subsidio para integrar, para corregir, para enmendar, o para comprender, interpretar el texto” (Tavani 1985: 70).

Visto o que existe anteriormente não ter sido feito directamente em função deste texto final concreto, mas em função de muitos outros textos mentais que o precederam, como justificar que a génese seja confrontada em relação a este texto final? Concretizando, supondo que o texto concreto final é o texto C, e que, antes de lá chegar, o escritor passou pelas ideias de texto A e B, como avaliar em relação ao texto C concreto os materiais genéticos que foram motivados tendo como fim os textos A e B?

Esta avaliação é viável na medida em que o texto publicado é o culminar do processo de escrita, o ponto de chegada de todos os textos mentais existentes ao longo do processo, logo, o único fim que pode organizar (através de uma ordenação cronológica regressiva) e elucidar (através do procedimento comparativo) tudo o que está antes. Ele é o resultado de uma série de vontades autorais que conduziram a escrita até ele. Todas as bifurcações (outros textos mentais) foram ignoradas para seguir em direcção ao texto final. Em última análise, foi a sua busca que determinou toda a génese. O material genético é, assim, vestígio de um caminho que, rejeitando outras hipóteses

²⁵ “la concreta posibilidad (...) de llegar a reconstituir el texto auténtico, el que reproduce la última voluntad del autor” (Tavani 1985: 105) é uma das novidades da edição crítica de textos literários contemporâneos em relação à edição crítica de textos literários de outras épocas. Não me vou ocupar do longo debate existente em torno da teoria da “intenção final”, principalmente na área anglo-americana, porque isso ultrapassa os objectivos que me propus alcançar neste trabalho. Uma análise das opiniões mais influentes sobre este assunto pode ser consultada na obra *A Critique of Modern Textual Criticism* (McGann 1985b).

de texto, tendeu finalmente para este texto concreto, autorizado por ser o derradeiro estado.

Uma vez que os textos mentais anteriores (A e B) não vingaram, os materiais genéticos só podem ser comparados com aquilo que se impôs em seu lugar (texto C). Parece-me pertinente trabalhar aqui com o conceito de *avant-texte*: enquanto as modificações feitas a A e B foram aceites como texto (texto C) (“les modifications (...) passés au traitement de texte”, Contat 1991: 13), os textos A e B, sendo rejeitados, passaram ao estatuto de ante-texto, transformando-se em materiais genéticos. O processo de escrita consiste, pois, numa sucessão de textos cujo estatuto o autor vai alterando, de texto para ante-texto. Corrobora neste sentido a ideia de vontades sucessivas de Duarte, a propósito de textos inéditos: “não podendo dispor de dados objectivos que me permitam identificar qual seria a *derradeira vontade* do autor, posso no entanto identificar *uma pluralidade de vontades*, uma vez que qualquer correcção autógrafa entre a escrita de primeiro jacto e o nível terminal do manuscrito representa sempre uma vontade que só deixa de o ser depois de substituída por uma nova vontade” (Duarte 1995a: 338). O que determina a manutenção do texto ou a sua passagem para ante-texto é o aparecimento ou não de uma nova vontade que nega e substitui a imediatamente anterior (“crise” de vontades, Duarte 1995a: 349).

O *avant-texte* tem, por isso, segundo Contat, “un (...) statut proprement génétique: il témoigne du travail qui a produit le texte” (Contat 1991: 13). Olhando para os vestígios da génese, é possível conhecer o modo como o texto foi construído, na sua linearidade e fora dela. As bifurcações patentes nos vestígios genéticos só são bifurcações, porque saem do caminho. Os outros textos só são *outros* porque comparados com o texto final. A confrontação dos materiais genéticos com o texto autorizado é precisamente o que permite constatar as diferenças de anteriores fases genéticas em relação ao texto final e intuir sobre essas outras possíveis direcções, sobre esses outros textos mentais A e B. Em última análise, é a confrontação com o texto final e não a análise dos materiais genéticos por si só que permite aceder a essas outras hipóteses de texto. É, portanto, o procedimento teleológico e não uma análise afastada do texto final que possibilita o objectivo último de uma análise genética: o conhecimento da riqueza inscrita nos vários caminhos da génese.

Concluindo, procurei arguir ao longo deste ponto que uma análise deve ser teleológica, porque a escrita também o é. Cada reescrita é guiada por um “idéal de finalité, d’efficacité et de perfection” (Grésillon 1994: 137), motivada por uma causa

definida (as vontades sucessivas) e tendente para um fim, ainda que mutável ao longo do processo, logo a sua análise deve seguir esses mesmos princípios. Para isso, os materiais genéticos devem ser primeiramente organizados em função de um fio condutor, duma “structure unifiée”, duma “progression linéaire”, em direcção ao texto final, “fin ultime” que “légitime (...) l’existence de toutes les parties” (mesmo as que se afastam dele) (Grésillon 1994: 137).

3.3. Procedimentos teleológicos da crítica genética

Para os geneticistas, não é por se praticar a organização cronológica, nem o procedimento contrastivo e comparativo, nem a própria transcrição diplomática (que se inscrevem todos numa linearidade conducente ao texto final, logo que são procedimentos teleológicos), que a crítica genética pode ser acusada de teleologia, pois estes são vistos unicamente como meios para a realização de um fim, que é a análise genética. Segundo Biasi, “la logique de l’effet et de la cause, la remise en ordre diachronique et hypothético-déductive ne sont que des outils d’élucidation, à valeur heuristique, qui ne prétendent pas décrire la vérité des phénomènes” pois “cette représentation heuristique (...) n’est évidemment pas adéquate pour décrire la réalité des conflits, des désirs, des hésitations, des circonstances fortuites, de tous ces «possibles», souvent fort éloignés du texte, qui caractérisent la genèse” (Biasi 2011: 185). Isto parece-me um meio de defesa contraditório: como é que estes procedimentos podem ser inadequados para analisar a génese mas imprescindíveis numa análise genética? E, sendo imprescindíveis, como é que não pesam na definição de uma análise genética como teleológica?

O argumento de servirem como meio e não como fim da análise é o mesmo argumento utilizado para defender a crítica genética de ser apelidada de filológica (*cf. supra*: pp. 25-26). Tanto a análise filológica como a análise teleológica são imprescindíveis numa análise genética, mas ambas são condenadas pelos geneticistas. Como resolver este problema? “Comment (...) mettre de l’ordre dans le fatras de papiers manuscrits si le moindre raisonnement sur la succession des folios est justiciable de téléologie? Si la démarche contrastive et comparative est taxée d’obédience au texte final? Et si l’on estime que même «la transcription diplomatique, pourtant une phase précoce dans l’étude des manuscrits, porte [...] les stigmates de cette inévitable finalisation»”? (Grésillon 1994: 139). A solução encontrada foi precisamente dividir a análise genética em duas partes: a científica (génese textual), onde não há problema em

praticar filologia e teleologia, pois é apenas um meio para chegar à segunda, a hermenêutica (crítica genética), que é a que efectivamente interessa à crítica genética.

De seguida, defendo que esta divisão é artificial e não impede que a crítica genética pratique teleologia (ao contrário do que defende Biasi): a sucessão cronológica e causal e o procedimento comparativo obedecem a um princípio teleológico e, pelo facto de praticá-las, a crítica genética faz teleologia, não apenas no primeiro, mas também no segundo nível metodológico.

Veja-se como os procedimentos em questão se encaixam nas definições de teleologia que apresentei em cima. A sucessividade temporal é teleológica porque implica uma organização sequencial seguindo um fio condutor linear. Esta linearidade escolhida tem como fim regulador o texto final, que ordena as fases genéticas que vêm antes. Neste sentido, a organização cronológica cabe na definição de teleologia de Grésillon, pois “*permet de réduire des masses complexes à la simplicité d’une structure unifiée, et le chaos des événements à une progression linéaire*” (Grésillon 1994: 137). O procedimento comparativo é teleológico porque “*relaciona um facto com a sua causa final*” (Houaiss e Villar 2005: 7683), ou seja, compara cada fase do processo criativo com o seu depois, para explicar as transformações.

Veja-se como estes procedimentos estão presentes em ambos os níveis metodológicos da crítica genética.

3.3.1. Primeiro nível metodológico

Retome-se o que expus em cima sobre a metodologia da crítica genética, essencialmente dividida em duas partes: a primeira ligada à decifração e a segunda ligada à compreensão. Como ficou dito, é unânime para os geneticistas a ligação da crítica genética à filologia, no campo da decifração: a descrição material do objecto de análise é feita segundo os métodos de análise filológicos, com auxílio de disciplinas como a paleografia e a manuscriptologia. Segundo Grésillon, o que a crítica genética conserva aqui da filologia “*est un simple principe descriptif; un moyen, non une fin; une méthode, non un principe théorique*” (Grésillon 2007: 37).

Estes “*préalables matériels*” são, para Grésillon “*la philologie au meilleur sens du terme*” (Grésillon 2008: 210). Como ficou patente na opinião de McGann, esta visão da filologia como operação preliminar, que consiste numa descrição material rigorosa do objecto de estudo, é comum a toda a crítica literária, da qual a crítica genética faz, segundo Grésillon, parte.

Este ponto de ligação entre as disciplinas, relacionado com a descrição material, tem, no entender de Lebrave, pouco interesse por si só (Lebrave 1992: 41). Admito que é um ponto bastante neutro ao nível da caracterização de ambas as disciplinas, pois não fala dos seus princípios e objectivos, antes advém do facto de o objecto de trabalho ser o mesmo, logo, implicar as mesmas necessidades de descrição material. No entanto, é um ponto incontornável, que ocupa um espaço considerável nos manuais teóricos sobre a matéria (Grésillon 1994: 110-136; Biasi 2011: 129-150), e consiste, em todo o caso, no primeiro elo de ligação entre filologia e crítica genética.

O pouco interesse demonstrado por Lebrave por esta relação pode estar relacionado com o facto de a componente da filologia que ele toma em consideração ser a científica e não a compreensiva. Lembre-se a opinião de McGann, segundo a qual a componente hermenêutica da filologia não é suficientemente reconhecida pela crítica literária.

Neste primeiro nível metodológico, Grésillon defende que é necessário obedecer à lei da sucessividade temporal, reconstruindo a escrita através da ordenação cronológica dos documentos de génese (Grésillon 2007: 36). O facto de a lei da sucessividade ser, como já arguí, teleológica está encerrado nas palavras da própria geneticista: “s’il n’y avait pas le risque du fameux malentendu, il ne serait même pas scandaleux en soi de taxer cette démarche de «téléologique». Par prudence, on s’en abstiendra. C’est nécessairement une démarche qui vise à isoler des logiques linéaires, des liens de contigüité, des proximités, des parentés, et, lâchons le mot, des filiations – celles dont les arborescences ont produit le *stemma* de la philologie” (Grésillon 1994: 139). Portanto, ainda que não o admita, também a crítica genética segue um procedimento teleológico. Este comportamento teleológico da crítica genética reflecte-se, ainda, nestas palavras: “le plus logique est de remonter progressivement du texte imprimé vers les debuts de l’écriture, en suivant en quelque sorte le principe téléologique à l’envers. Remontée systématique, organisée essentiellement en fonction des lieux invariants entre les différents états de la genèse. On compare du comparable, en laissant provisoirement de côté ce qui excède ce système (les failles, les chemins de traverse, les trous, les alternatives suspendues, les hapax, les «fausses pistes», les bribes abandonnées). L’objectif est de restituer le principal fil conducteur de l’écriture, celui qui permet d’ordonner les matériaux selon les lois d’une filiation linéaire, celles qui président aux arbes de la généalogie, bref, les lois du «stemma” (Grésillon 2008: 26-27).

Estas citações comprovam que a crítica genética segue, de facto, nesta primeira fase dos seus trabalhos²⁶, a teleologia que critica. Porém, não o admite, sob pena de ser acusada de teleológica, arguindo que este procedimento é um “outil d’élucidation, à valeur heuristique” (Biasi 2011: 185), um meio e não um fim. A prática teleológica está também reflectida na actividade da edição, como atesta a seguinte afirmação: “ce type d’édition [édition micro-séquentielle], à structuration téléologique, articule toutes les transcriptions au manuscrit définitif (ou, à défaut, si ledit fragment a fait naufrage dans la rédaction, au manuscrit le plus avancé)” (Biasi 2011: 172).

Questionei atrás o que era afinal a crítica genética: se um todo que engloba filologia e crítica, se apenas a parte crítica e concluí, baseada nas palavras de Grésillon, que os geneticistas consideram-na como um todo, embora a filologia seja um meio e a crítica um fim. Como dizer, então, que a crítica genética, sendo esse todo, não é teleológica, se é filológica e se os geneticistas consideram que a filologia segue um princípio teleológico? Apoio-me novamente nas palavras de Grésillon para dizer o que os geneticistas respondem a isto: “ce n’est pas parce qu’on a établi une chronologie, ce n’est même pas parce qu’on en a déduit ces *stemmas* représentant l’ensemble des filiations que la génétique pourrait être soupçonnée d’être une téléologie. C’est parce que, après cette lecture nécessairement finalisée, ont n’en a rien fait d’autre” (Grésillon 1994: 139). Esta outra coisa que deverá ser feita, segundo a teoria genética, é a análise genética, que atenta já não nos materiais genéticos que seguem a lógica linear (teleológica), mas em todos aqueles que ilustram a multiplicidade de caminhos possíveis.

Concluo que a relação da crítica genética com a teleologia, neste primeiro nível metodológico, é ambígua: ou se considera que uma coisa é filologia e outra crítica genética e, assim, a primeira pode ser classificada como teleológica e a segunda não; ou então, se se considera que a crítica genética também é filologia, como sustentar que ela não é teleológica?

²⁶ E na segunda parte também, como fundamento de seguida (*cf. infra*: p. 71).

3.3.2. Segundo nível metodológico

No segundo nível metodológico, a análise genética ou estudo interpretativo, que é o fim da crítica genética, consiste na explicação da génese que foi previamente ordenada e decifrada através de uma análise filológica.

Os geneticistas defendem que a lógica determinista necessária no campo da descrição material não o é no da interpretação. Mais, a interpretação, ao perseguir o processo de criação literária que não é bidireccional, deve mesmo abster-se da lógica teleológica que pode limitar hipóteses de leitura. O procedimento advogado pela crítica genética para este nível metodológico é portanto, nas palavras de Grésillon, o seguinte: “après être remonté du dernier au premier maillon avant-textuel, on fera le chemin dans l’autre sens, on suivra le mouvement de l’écriture à partir de ces premières traces attestées, puis, on lira le dossier dans tous les sens, et on découvrira alors tous ces «sentiers qui bifurquent» de Borges. Le regard ne visera plus les segments qui établissent un ordre *nécessaire*, mais ceux qui illustrent la richesse des *possibles*, la multiplicité de tous ces chemins que la production aurait pu prendre, a failli prendre – et n’a pas pris” (Grésillon 1994: 139-140)²⁷.

Neste momento da análise, o que interessa aos geneticistas é, portanto, analisar aquilo que não segue a linearidade. Trata-se de “lire et relire les manuscrits de son choix, cette fois pour y découvrir ou redécouvrir ce «fécond désordre» dont parle Valéry” (Grésillon 1994: 141).

Entendo que neste objectivo de leitura não teleológica da crítica genética estão encerradas duas contradições. A primeira é esta ideia ilusória de buscar a “fecunda

²⁷ Esta não é a posição de todos os geneticistas. Willemart, por exemplo, defende que: “se quisermos escapar à cronologia, que quase sempre leva à ilusão biográfica – a suposição de que a vida e os traumas sofridos pelo escritor explicariam a obra -, temos que nos posicionar a partir do aqui e agora, relendo os textos publicados, a correspondência, os manuscritos, os esboços e tudo o que constitui o dossiê deste escritor, a partir do texto publicado” (Willemart 2009: 61); “o escritor, sua correspondência e seus rascunhos constituem o antes que é ordenado pelo futuro do texto publicado. (...) o presente regula o passado e não o contrário (...) Assim a abordagem da crítica genética evita as armadilhas da cronologia, do biografismo, do positivismo e da lógica linear” (Willemart 2009: 62); “a crítica genética, como a entendo hoje, exige uma leitura “só depois”, o depois situando o antes. O texto publicado ou o quadro dão uma lógica de leitura aos manuscritos ou aos esboços, inserindo o leitor na interpretação” (Willemart 2009: 64).

Noutro lugar, o geneticista brasileiro cita Ferrer (“le baptême qui fait la référence n’est pas initial, mais rétrospectif. L’oeuvre fonctionne comme ‘désignateur rigide’ de sa genèse (...) en ce sens, ce n’est pas la genèse qui fait le texte, mais le texte qui détermine sa genèse (...) Chaque variante aussi minime soit-elle réécrit une histoire qui conduit jusqu’à elle – s’inscrit comme histoire et dans une histoire qu’elle constitue du même coup”) para fundamentar a sua opinião de que “la nouvelle histoire littéraire ne partira plus des origines, mais lira le passé à lumière du présent, ce qui veut dire que les nouveaux historiens devront relire le parcours de la littérature à partir de l’ensemble des œuvres qui inclut les manuscrits, la correspondance, etc.” (Willemart 2007: 142-143).

desordre”, porque, na verdade, toda ela já foi previamente arrumada numa linearidade conducente ao texto final: “l’écrivain n’a jamais travaillé avec un dossier de genèse aussi bien rangé que celui qui sort des mains du généticien” (Biasi 2011: 185). Também Willemart aponta no mesmo sentido, ao afirmar: “malgré ce désordre pourtant, un ordre existe, c’est-à-dire, une stabilité se fera jour dans le système global (...), prouvée par le texte publié. La concordance de résultats renforce les études de critique génétique au sens nouveau du mot et nous interdit de séparer la correspondance, les marginalia, les manuscrits, le texte imprimé et les éditions successives. Tous ces éléments font partie d’un même système et l’un se réfère à l’autre. La critique génétique les parcourt tous. Les spécialistes choisissent une partie du parcours, mais ils ne peuvent perdre de vue l’ensemble” (Willemart 2007: 135).

A outra contradição é o facto de este tipo de análise estar, na verdade, dependente de uma análise comparativa teleológica, portanto não é possível analisar os materiais de génese por si só, sem serem comparados com alguma coisa. A necessidade deste método comparativo na análise está patente nas palavras da própria geneticista: “il faut bien admettre qu’en termes de techniques d’analyse, la méthode structurale a conservé toute sa pertinence. En effet, le meilleur moyen de cerner les propriétés d’un processus ne consiste-t-il pas, de proche en proche, en une comparaison systématique de deux états successifs, considérés comme provisoirement stabilisés, et susceptibles de représenter deux ensembles de traits, régis – selon l’enseignement structural – par des ressemblances et des différences?” (Grésillon 2008: 22-23).

Se o método de análise está dependente deste método teleológico de análise, então como dizer que ela não pratica teleologia? A razão prende-se com a complexa relação da crítica genética com o estruturalismo, tal como com a filologia. Na sequência da afirmação anterior, Grésillon expõe isso mesmo: “par conséquent, le lien de la critique génétique au structuralisme est complexe: derrière le geste orgueilleux de rejet du texte se masquent en fait des rapports médiatisés de filiation. Néanmoins, l’object de la critique génétique n’est pas le même que celui du structuralisme. Si celui-ci, par définition, analyse des formes finies, celle-là prend pour object des formes en mouvement” (Grésillon 2008: 23).

Este procedimento comparativo e, portanto, teleológico, está presente em todos os estudos genéticos que apresentei em cima. A análise de Biasi tem como fim a compreensão das mudanças ocorridas em direcção a um texto final, que é muitas vezes requisitado como elemento de comparação com fases anteriores: “l’ensemble de

l'incipit reste encore beaucoup plus long que ne le sera sa forme définitive (176%), mais son capital lexical est presque entièrement acquis: 18 des 19 mots de *l'incipit* définitif sont présents, à leur place respective, sous la forme de deux agrégats qui représentent 95% du texte final” (Biasi 2011: 233). Na medida em que esta análise visa as transformações operadas de uma fase redaccional para a sua sucessora, não abandonando a linha da sucessão cronológica, não pode deixar de ser teleológica.

Recorde-se o caso da análise de Grésillon, sobre uma obra de Flaubert. A análise da personagem Salomé consiste em ilustrar com passagens do rascunho determinado aspecto ou motivo e em compará-las com o texto impresso, ilustrando como elas acabaram por desaparecer ou se transformar. Exemplos disto já foram dados em cima, colocando em evidência contradições encerradas entre teoria e prática genética.

Grésillon conclui que os manuscritos possuem “indices subtils et parfois contradictoires” (Grésillon 2008: 128), imperceptíveis no texto impresso, pelo que o estudo da gênese permite uma nova interpretação da personagem, diferente da da crítica literária. Os manuscritos revelam que Salomé, longe de ser uma personagem secundária, é cheia de ambivalência e complexidade, características que desapareceram ou foram atenuadas no texto impresso, por razões que ficam por explicar.

A atenção da geneticista sobre o texto impresso prolonga-se na análise dos procedimentos de condensação e implicitação que conduziram a esse texto “bien plus court et plus elliptique que certaines versions du dossier génétique” (Grésillon 2008: 128). Contrariando um primeiro momento de decoração, através de invenção laboriosa, o escritor trabalha no despojamento do texto, suprimindo conectores lógicos e comentários explicativos ou psicológicos, economizando comparações, detalhes históricos ou mitológicos e sequências descritivas, retardando o aparecimento de determinados episódios no texto para aumentar a tensão narrativa e recusando ilustrações a acompanhar o texto. Estas reduções e supressões são o que caracteriza a última fase de trabalho do escritor: “exerçant avec une rigueur absolue cet «art des sacrifices», Flaubert réduit les 450 grandes pages manuscrites de l'avant-texte d'*Hérodias* à ce qui fait 33 petites pages imprimées d'un livre de poche...” (Grésillon 2008: 130).

Esta análise tem claramente como referência constante o texto impresso e serve para ilustrar como uma análise genética pode contribuir para a compreensão da obra: “il est certes possible de lire l'oeuvre sans tenir compte de l'avant-texte. Mais l'analyse génétique a, en l'occurrence, apporté un éclairage nouveau à l'interprétation courante.

La figure de Salomé, lue à la lumière des manuscrits, paraît plus complexe que ce que la critique a bien voulu en dire jusqu'à présent" (Grésillon 2008: 131). Embora não tenha como função fixar o texto, tem como função compreendê-lo melhor, à luz dos materiais de gênese. Estes não são utilizados por si só, isolados do texto, mas aparecem constantemente ligados ao texto impresso, contribuindo para a sua compreensão. Assim, esta análise não é diferente das análises genéticas levadas a cabo por filólogos e partilha com eles uma lógica teleológica, na medida em que o texto final é tomado constantemente como referência no estudo dos materiais de gênese.

No caso da análise de Zola, feita sobre uma parte específica do romance, o seu desenlace, a comparação do fim previsto e do fim que foi publicado mostra que eles não coincidem, logo que o que o escritor premeditara altera-se com a escrita ("tout sépare la fin esquissé dans l'Ébauche de celle du texte imprimé", Grésillon 2008: 153). Assim, apesar do tipo de escrita de Zola ser conhecido como "écriture à programme"²⁸, a análise genética dos testemunhos que tratam o fim do romance mostra a invenção narrativa que lhe está subjacente ao longo da escrita, provando que "Zola trouve la fin (...) en *marchant*, en avançant à tâtons dans l'invention du roman" e que "cette invention de la fin se fonde sur l'alternance entre lecture de documents externes et découverte scripturale à proprement parler" (Grésillon 2008: 153). São comparadas as várias fases de redacção, sendo que em cada uma delas se descreve o seu conteúdo e constata as diferenças ao nível enunciativo e as novidades ou alterações relativas ao desenvolvimento do fim do romance. Conclui-se que "la genèse du dénouement narratif est inversement proportionnelle à la complexité énonciative" (Grésillon 2008: 138).

Também aqui há, de certa forma, uma progressão em relação ao texto final. Esta análise é feita através da comparação entre diferentes documentos genéticos, analisando as transformações ocorridas entre eles: "j'ai compté les mots de la scène du train abandonné. Dans le second plan détaillé, il y a 14 mots. (...) Ce programme de «description» – auquel se mêlera la narration! – donnera lieu dans de manuscrit définitif à 480 mots répartis sur plus de trois pages manuscrites. Ce qui dans le second plan

²⁸ Grésillon define "écriture à programme" como o "type d'écriture qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques (notes documentaires, plans, listes, esquisses, brouillons)" e "écriture à processus" como o "type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant" (Grésillon 1994: 243). Estes dois grandes modos de escrever foram propostos por Louis Hay em "Die dritte Dimension der Literatur" (in *Poetica*, vol. 16, caderno 3-4, Amesterdão, 1984, pp. 307-323). Estimando que a formulação "processo" se presta a confusão, uma vez que ambos os modos de escrever constituem processos, Biasi propõe uma renomeação destes dois tipos de escrita como "écriture à programmation scénarique" (equivalente a "écriture à programme") e "écriture à structuration rédactionnelle" (equivalente a "écriture à processus") (Biasi 2011: 74-75).

n’était que liste lapidaire et programme scriptural, est ici devenu récit” (Grésillon 2008: 151).

A análise de uma obra de Proust consiste em mostrar o modo como o motivo concreto da manhã se transmitiu de uma fase da escrita para a outra, descrevendo o que se perde, o que se mantém e o que se transforma. Segundo a autora, “l’intéressant c’est non pas *le fait* que les matinées soient présentes dès 1908 dans le Carnet 1, mais *la manière* dont elles arrivent, dans le cadre de transformations et de déplacements complexes, à obéir aux nouveaux principes structurels” (Grésillon 2008: 160). Trata-se, portanto, de uma análise descritiva e comparativa, apontando, passo a passo, as diferenças existentes entre cada fase, desde o primeiro rascunho até ao texto impresso.

É a propósito da sua análise de um poema de Supervielle, que consiste numa análise exaustiva baseada na comparação entre fases genéticas, desde o primeiro rascunho até ao seu estado final, que Grésillon questiona se terá feito uma análise teleológica (Grésillon 2008: 203). Tal como defendi atrás (*cf. supra*: p. 59), o facto de ter atentado nos materiais genéticos rejeitados que poderiam ter conduzido a muitos outros textos não impede que o seu procedimento comparativo em direcção ao texto impresso seja indiscutivelmente teleológico.

Por fim, a análise de *L’Ardoise*, de Ponge, não escapa igualmente à mesma necessidade comparativa dos elementos genéticos com o texto final, mesmo quando essa comparação permite concluir, afinal, sobre a sua rejeição na versão impressa, numa “proportion où une seule page de texte imprimé (...) laisse derrière elle 45 pages manuscrites” (Grésillon 2008: 237).

Todos estes exemplos me levam a discordar de Biasi quando diz que “la critique génétique a beau se défendre de toute téléologie” (Biasi 2011: 189). Na verdade, a prática genética mostrou que a ordenação cronológica e o procedimento comparativo são imprescindíveis numa análise genética.

Capítulo II

Análise dos materiais genéticos em Portugal: preocupações filológicas e genéticas

No seu ensaio “Variantes e variações”, Jacinto do Prado Coelho (1976) afirma que a pesquisa sobre variantes “é susceptível de múltiplas perspectivas e dá para vários e amplos domínios” (Coelho 1976: 17), tais como a filologia, a estilística literária, a teoria da literatura, a crítica literária e a linguística. Em Portugal, o estudo das variantes e a atenção à génese das obras estão intimamente ligados à disciplina de crítica textual, cuja competência é a edição do texto, sendo que “falar em *Crítica Textual* é, de certa maneira, falar em *Filologia*” (Duarte 2012: 53). Embora menos do que a Alemanha, Portugal é herdeiro de alguma tradição filológica de influência alemã e italiana²⁹. Os primeiros filólogos ou críticos textuais modernos a ocuparem-se da edição e estudo de manuscritos autógrafos pertencem a esta escola de filólogos tradicionais³⁰. Portanto, e à semelhança do caso alemão descrito por Grésillon, é natural que a atenção à génese pela escola portuguesa se enquadre no âmbito filológico, afastando-se, assim, dos princípios ideológicos desenvolvidos pela crítica genética francesa que, “na sua corrente dominante, não se apresenta como variante da crítica textual teleologicamente apontada à edição crítica, mas como uma ciência experimental que observa o traçado da mão no papel para tirar conclusões de ordem semântico-pragmáticas, extrapoláveis para o cultural” (Castro 2013: 199).

Apesar deste olhar filológico sobre o autógrafo literário, que tende a tratar a génese dos textos no âmbito editorial, como testemunho do processo de construção da obra e como fundamento para a fixação crítica do texto³¹, isto não significa que a escola filológica portuguesa seja alheia à atenção e valorização do processo de escrita

²⁹ Como intermediários entre as culturas portuguesa e alemãs destacam-se os filólogos Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) e Joseph Maria Piel (1903-1992) e entre as culturas portuguesa e italiana os filólogos Aurelio Roncaglia (1917-2001) e Giuseppe Tavani (1924-). Para uma visão do seu legado científico na filologia portuguesa (edições, metodologias e teorias), remeto para as seguintes biografias: Lorenzo 1993 e Delille 2005 (sobre Carolina Michaëlis), Kremer 2001 (sobre Joseph Maria Piel), Gonçalves 2001 (sobre Aurelio Roncaglia) e Dionísio 2005 (sobre Giuseppe Tavani).

³⁰ Ivo Castro e Luís Fagundes Duarte foram discípulos de Luís Filipe Lindley Cintra, que assumiu “a herança de grandes vultos da filologia portuguesa, como David Lopes, Gonçalves Viana, Leite de Vasconcelos, Rodrigues Lapa e outros” (Belchior 1995: 1154-1157).

³¹ Castro refere-se às marcas genéticas como “informações preciosas não só quanto ao «processo de fabricação da obra», mas também quanto à fabricação da edição, pois são elas que permitem ao editor reconstruir a cronologia da génese e estabelecer o texto crítico. Importa por isso que o editor as partilhe com o leitor, segundo protocolos consagrados desde a invenção do aparato crítico” (Castro 2013: 102).

protagonizadas pela França, estando isto patente, quer nos modelos editoriais adoptados, que, como já explicitiei (cf. *supra*: p. 36), casam as preocupações críticas com as genéticas, quer no desenvolvimento de análises genéticas, no âmbito da hermenêutica filológica, que respondem, como adiante clarificarei (cf. Capítulo II), às teses desenvolvidas por Grésillon para a construção do espaço teórico da crítica genética. Na verdade, os filólogos, porque contactam materialmente com os autógrafos literários e preparam as suas edições, deparam-se com questões genéticas que deles emanam e tendem a reflectir sobre elas. Se alguns filólogos se restringem a análises do tipo manuscriptológico³², outros, por terem mais afinidades com a literatura (Dionísio 2012) ou com a linguística (Duarte 1993), interpretam a génese dos textos segundo a sua sensibilidade específica. Há também especialistas de outras áreas do saber que, não sendo filólogos, atentam naturalmente nas potencialidades científicas da génese das obras (Reis e Milheiro 1989; Reynaud 2000), baseando-se nas edições realizadas pelos críticos textuais (ou realizando eles próprios as suas edições)³³.

Decorridos cerca de vinte anos desde as questões teóricas levantadas por Grésillon (1994), questiono como é que elas têm sido tratadas no âmbito dos estudos genéticos em Portugal. A visão filtrada por estas teses convém-me, na medida em que estas são um marco de referência na teorização sobre a crítica genética e encaminham a minha procura, num campo muito vasto e disperso. Optei, dentro do possível, por seguir uma perspectiva cronológica. Repare-se que as obras portuguesas anteriores a 1994 precedem naturalmente as reflexões de Grésillon, mas isso não significa que os problemas sobre os quais ela reflecte não tivessem já sido também, e paralelamente, objecto de reflexão em Portugal, de forma mais ou menos sistemática. Tal como afirma Castro, as análises genéticas que o próprio ensaiou a partir do manuscrito de *O Guardador de Rebanhos* foram “sugeridas mais pelo objecto do que por um método então ainda pouco divulgado” (Castro 2013: 201).

³² É o caso de Ivo Castro que opta por “pôr a ênfase nas alterações reais, e não na intenção que as provocou, o que equivale a fazer depender o estabelecimento do texto menos do conhecimento que o editor possa ter da visão cultural, linguística e artística do autor, e mais da sua competência de paleógrafo e de especialista de manuscritos (manuscriptólogo)” (Castro 2013: 100). Castro serve-se da seguinte metáfora para ilustrar o lugar do crítico textual: “ser anfíbio que tem por habitat ideal aquela faixa das praias da linguagem que constantemente é banhada e fertilizada pelas marés da literatura” (Castro 2013: 98).

³³ Afirma Ivo Castro que o “acréscimo de valia” (Castro 2013: 98) aos manuscritos genéticos se deve mais ao crítico literário do que ao linguista, pois, para este último, o estatuto do manuscrito enquanto testemunho de idiolecto era já reconhecido no século passado, enquanto que, para o crítico literário, o manuscrito autoral tem implicações teóricas novas em torno dos conceitos de texto, autor e produção textual, fornecendo matéria para a disciplina despontante da crítica genética.

Antes, porém, de me debruçar sobre os trabalhos pioneiros dos críticos textuais modernos referidos, justifica-se um recuo no tempo para ilustrar um outro tipo de abordagem aos materiais genéticos praticada em Portugal, no domínio da crítica estilística. Estes trabalhos são relevantes para a minha análise, essencialmente por duas razões: primeiro, porque, apesar de diferirem, como explicitarei, dos estudos de crítica genética francesa, testemunham já um tipo de abordagem ao eixo da produção, fornecendo, ainda que incompletamente, algumas respostas às preocupações inerentes às futuras teses da estética da produção e, sobretudo, das práticas de escrita, de Grésillon; segundo, porque optam por organizações tipológicas das variantes, relativamente ao sentido das suas alterações, quer ao nível do conteúdo, quer ao nível da forma, que me são úteis para ilustrar o tipo de análise que ultrapassa os limites de uma análise filológica genética, centrada na materialidade do objecto de estudo.

Maria João Reynaud identifica Jacinto do Prado Coelho como o “pioneiro e impulsionador de trabalhos universitários de apreciável interesse no âmbito da caracterização do «sistema da escrita pessoal do autor»”, trabalhos esses que põem “em evidência uma exigência estilística que relativiza o espontaneísmo criador, uma consciência da linguagem traduzida quer no «zelo purista», quer na exploração dos seus recursos expressivos” (Reynaud 2000: 97). Tal é o caso de teses de licenciatura dedicadas ao estudo das variantes de obras de Raul Brandão (Fernandes 1959 e Gonçalves 1971), Aquilino Ribeiro (Rodrigues 1965) e Camilo Castelo Branco (Nóia 1968 e Cardoso 1973)³⁴.

O objectivo de estudar o esforço autoral de aperfeiçoamento estilístico move Maria Helena Bastos Fernandes (1959) na sua *Tentativa de interpretação estilística*, através das variantes de *História dum Palhaço* e de *A Morte do Palhaço*. Para a autora, esta última “é uma refundição da versão inicial, na qual as transformações feitas são muito significativas para a compreensão da **evolução** intelectual e do **aperfeiçoamento** estilístico do autor”. O que ela pretende estudar “é precisamente esta **evolução**, tomando como pontos de referência as duas versões da «História dum Palhaço», para mostrar como «A Morte do Palhaço» é o resultado dum **esforço** quase titânico para exprimir cabalmente, com «Os Pobres», «A Farsa», e «Húmus», a poderosa vitalidade ideológica e estilística de Raul Brandão” (Fernandes 1959: 8).

³⁴ Deste último escritor ocupar-me-ei no Capítulo IV, dedicado ao estado da arte dos estudos genéticos camilianos e que precede imediatamente a minha análise genética.

As expressões por mim destacadas evidenciam claramente o olhar teleológico que guia este trabalho. O objectivo de Fernandes, ao comparar as duas versões da obra, é pôr em relevo o melhoramento de estilo que se observa de uma versão para a outra: “Não pretendo, nem tenho pretendido até aqui explicar a criação brandoniana por A+B+C; o que eu procuro é compreender e determinar, para uma **maior valorização** da obra e do Autor, até que ponto esse **esforço** é válido e fecundo. Da maneira de trabalhar de Raul Brandão, da sua **permanente insatisfação**, dá-nos conta a sua esposa D. Maria Angelina no prefácio do livro de publicação póstuma “O Pobre de Pedir”. (...) Há de facto em toda a sua obra uma **busca da melhor** expressão, **a mais** incisiva, **a mais** sugestiva, **a mais** meiga ou **a mais** chocante. Essa consciência estilística é confessada, como acabo de mostrar, pela própria esposa de Raul Brandão, sua colaboradora de muitos anos e é revelada pelas diferenças que tenho vindo e continuarei a assinalar, existentes entre a ‘História dum Palhaço’ e ‘A Morte do Palhaço’” (Fernandes 1959: 142).

Esta perspectiva teleológica, patente novamente nas expressões por mim destacadas, é claramente oposta aos princípios teóricos da crítica genética. Fernandes centra, como os geneticistas franceses, o seu olhar no processo de escrita, mas, enquanto este se move na direcção do produto final, o olhar daqueles vagueia em todas as direcções sugeridas pelos vestígios genéticos. Fernandes visa compreender como é que o autor se esforçou por melhorar, por fazer evoluir estilisticamente o seu texto; a tarefa dos geneticistas é mais ampla, eles procuram compreender o movimento das reescritas em todos os sentidos e não só em direcção ao produto final e não atentam apenas em mudanças de estilo, mas, sobretudo, de conteúdo. Ficou claro, porém, no capítulo anterior, o modo como as análises genéticas franceses patenteiam procedimentos teleológicos, contradizendo, por isso, na prática, a teoria que advogam.

Após cotejar as duas versões da obra, Fernandes interpreta o sentido estilístico de algumas alterações sofridas pelo texto aquando da refundição, mas esta análise não é exaustiva, nem está organizada tipologicamente. A autora atenta nalgumas passagens em particular para constatar o que já era pressentido desde o início do trabalho: “que o autor tinha uma poderosa consciência estilística que o levava a operar transformações realmente válidas no contexto” (Fernandes 1959: 215). Concluindo sobre uma visão de conjunto do estilo de Raul Brandão, a autora aponta os elementos estilísticos que considera fundamentais: o valor semântico e expressivo do verbo; a cor como “instrumento de choque, um dos elementos mais utilizados para exprimir e transmitir ao

leitor a emoção do autor” (Fernandes 1959: 192); e a coabitação de processos de estilo impressionista e expressionista, “que são, afinal, o reflexo de duas tendências de Raul Brandão que se completam mutuamente: por um lado, a apresentação imediata da realidade e o esforço feito para traduzir sugestivamente essa espontaneidade e, por outro, a realidade imanente no autor que o leva a transfigurar seres e coisas à luz da sua própria sensibilidade e entendimento” (Fernandes 1959: 227).

Em *Tendências do estilo de Aquilino observadas através das variantes do «Jardim das Tormentas»*, Natércia Fonseca Rodrigues (1965) estuda a evolução estilística de Aquilino Ribeiro na obra em questão, através das variantes autorais das suas sucessivas edições (1913, 1923, 1926 e 1961). A potencialidade de conhecimento estilístico encerrado nas variantes autorais é expressa pelo próprio Aquilino Ribeiro, ao afirmar “quem quiser seguir a evolução dum estilo, ou melhor, quiser estudar a técnica literária em seus processos evolutivos, consulte estas corrigendas sucessivas, que encerram o mais acabado e inquieto dos escoliastas” (*apud* Rodrigues 1965: 5). Segundo a autora, as tendências estilísticas gerais estão já presentes desde a versão inicial da obra, mas são melhor aproveitadas ao longo das sucessivas edições, sendo que mais de dois terços das variantes ocorrem na última edição, com páginas inteiras totalmente refundidas e segmentos textuais originais. Dos vários contos que compõem a obra, conclui a autora que os mais alterados são aqueles em que abundam descrições e os menos alterados aqueles que decorrem em locais em que a paisagem física e humana é familiar ao escritor.

Na exposição do seu método de trabalho, Rodrigues aponta três dificuldades: a primeira prende-se com complicações no estudo estatístico das variantes, uma vez que as tendências de estilo autoral variam conforme a atmosfera de cada conto da obra em questão; a segunda consiste na necessidade de seleccionar as variantes a comentar, perante a impossibilidade de estudo exaustivo das variantes; e, por fim, a terceira, a maior de todas, prende-se com a dificuldade de classificar e repartir as variantes por capítulos correspondentes às tendências de estilo autorais, pois, apesar de isto ser útil do ponto de vista prático para mais facilmente se tirarem conclusões, a verdade é que esta repartição, resultante de um trabalho de interpretação subjectivo, dependente do ponto de vista pessoal, “representa sempre um corte numa realidade que é una” (Rodrigues 1965: 6).

Contornando estas resistências, Rodrigues ensaia uma organização tipológica das variantes, em três grupos: o primeiro ilustra a evolução ideológica do autor e o

segundo e o terceiro, dependentes de uma perspectiva mais formal, ilustram, respectivamente, a evolução do vocabulário e a evolução da construção da frase (Rodrigues 1965: 6-7). Ao nível do conteúdo ideológico (Rodrigues 1965: 9-75), a directriz fundamental é a busca de realismo, a captação do real (que está patente também ao nível do vocabulário e da construção frásica do escritor). Esta tendência manifesta-se na busca de realismo descritivo, quer ao nível do retrato físico das personagens, quer ao nível espacial (interior e exterior de construções humanas e paisagens); na procura de realismo psicológico (ainda que menos marcada do que a primeira), patente na fala e nas atitudes das personagens e nas considerações do autor, muitas vezes através do recurso a comparações; e na busca de concretização, de maior precisão de pensamento, patente no baptismo de personagens (conferir-lhes um nome dá-lhes uma realidade mais palpável), na localização temporal e espacial das acções, nas concretizações descritivas (por exemplo, a substituição de uma palavra geral por uma enumeração particular contribui para um maior visualismo) e nas concretizações particularizantes (por exemplo, a introdução de um adjectivo ou expressão equivalente na frase contribui para concretizar o pensamento, restringindo o sentido da frase). A procura de comicidade é outra tendência ideológica relevante, quer através da sátira atenuada, não violenta (um dos campos revestidos de maior interesse é o religioso), quer através do humorismo (fazer rir por rir), que se destaca num conto desta obra, onde o autor pretende brincar com o seu aspecto lendário.

Ao nível do vocabulário (Rodrigues 1965: 77-123), são quatro as tendências estilísticas que se manifestam de modo geral ao longo de toda a obra e que se vão acentuando de edição para edição: a busca de maior propriedade vocabular (ligada à procura de realismo); uma tendência popularizante (também relacionada com a captação do real), que consiste em tirar partido da linguagem popular nas suas várias facetas – expressões regionais, familiares, populares e gíria –, manifestada sobretudo para caracterizar as personagens; uma tendência contrária para a valorização da expressão culta, de sabor literário, manifestada sobretudo nas partes puramente descritivas, sendo comum a colocação voluntária, lado a lado, de palavras populares e eruditas; e, por fim, a busca de palavras ou expressões que traduzem uma maior sugestividade.

Ao nível da construção da frase (Rodrigues 1965: 125-177), ressaltam ao longo da obra duas tendências dominantes: por um lado um aproveitamento das possibilidades estilísticas da linguagem oral (ligado à busca do realismo) – introdução de diálogo, maior vivacidade na fala das personagens, aproveitamento de sintaxe popular no

discurso indirecto e uso do discurso indirecto livre –; e, por outro, o gosto pela construção trabalhada, patente na maior elaboração da frase e na alteração da ordem das palavras.

A dissertação de licenciatura de Maria da Graça Gonçalves (1971) consiste no estudo das variantes das três versões impressas de *Húmus*, de Raul Brandão. A autora organiza tipologicamente as variantes, dando exemplos ilustrativos para cada um dos grupos por ela instituídos. A divisão principal é estabelecida entre as variantes ligadas a “Alterações de Pensamento”, que consistem em unidades de texto maiores, e as variantes ligadas à “Evolução Estilística”, que consistem em unidades de texto menores (palavras ou frases) (Gonçalves 1971: 17).

No primeiro grupo, incluem-se três conjuntos de variantes. Em primeiro lugar, as que dizem respeito à “Alteração do Corpo da Obra” (Gonçalves 1971: 19-74), que obedecem, por um lado a uma intenção de reestruturação conceptual, com implicações ao nível do conceito, da ideia – os passos textuais que são transpostos concorrem para o aprofundamento de temas metafísicos morais, para o progresso lógico e para o enriquecimento das personagens –, e, por outro lado, a uma intenção de reestruturação estética – as alterações de unidades de texto visam um maior equilíbrio, uma maior harmonia entre as partes ou o seu embelezamento estético.

Em segundo lugar, as variantes ligadas à “Evolução das Acções” (Gonçalves 1971: 75-150), que testemunham o trabalho do escritor na procura de maior realismo descritivo, nos grupos humanos e na paisagem, e de maior intensificação dramática, quer através de um maior sintetismo da narração, quer através de observações intencionais do narrador; e a sua tendência para tornar a obra cada vez mais filosófica, através do aprofundamento dos temas e de uma maior abstracção.

E, por fim, em terceiro lugar, as variantes respeitantes à “Evolução das Personagens” (Gonçalves 1971: 151-220), que mostram o trabalho do escritor sobre esta categoria da narrativa, eliminando personagens pouco interessantes para a acção ou fazendo evoluir outras, algumas tornando-se psicologicamente mais ricas (aquelas com quem o autor mais se identifica ou com quem mais simpatiza), pelo maior realismo conseguido através da mutação das suas falas, das suas reacções ou de considerações do autor; outras tornando-se psicologicamente mais pobres, através de um processo de depurações feitas pelo escritor, passando a funcionar como personagens-tipo ou encarnações de uma ideia, ao serviço da qual passam a existir. As variantes deste primeiro grupo têm implicações ao nível macroestrutural.

No segundo grupo, o das variantes ligadas à “Evolução Estilística”, incluem-se dois conjuntos, um que atenta nas “Alterações referentes ao Vocabulário” (Gonçalves 1971: 222-254), outro que atenta nas “Alterações referentes à Construção da Frase”, ambos, portanto com implicações ao nível microestrutural (Gonçalves 1971: 256-311).

No primeiro, a autora analisa a escolha vocabular do escritor, concluindo que esta obedece, quer ao desejo de expressar melhor o pensamento, quer a razões puramente formais, como a procura de harmonia das palavras (eufonia) e da frase (cadência), sendo nitidamente mais sensível no escritor o primeiro motivo (expressão do pensamento e não preocupações estéticas de harmonia). Para obter este efeito, o escritor busca a maior propriedade, expressividade e simplicidade vocabular. Para além disto, há variantes que testemunham o seu trabalho no ajuste e correcção vocabular, de edição para edição, quer devido a incorrecções esquecidas, resultantes de alterações anteriores, quer a lapsos de grafia ou gramaticais.

No segundo, a autora detém-se no trabalho do estilo ao nível da frase, ao longo das sucessivas edições, destacando a tendência para a supressão ou diminuição de partes dialogadas, com o fim de tornar a narração mais sintética e dramática; a limitação dos elementos coloquiais no discurso indirecto, contribuindo para a impessoalidade do estilo; e a maior simplicidade e sintetismo da linguagem, embora existam variantes que patenteiam a elaboração frásica, normalmente devido à preocupação de articular melhor as ideias na frase, mas também devido à procura de harmonia e equilíbrio estéticos.

Repare-se como esta divisão tipológica é muito próxima daquela de Rodrigues (1965), partilhando também a abordagem teleológica presente nos trabalhos desta autora e de Fernandes (1959). Porém, a perspectiva estilística destas análises não é a mesma da crítica genética francesa. Segundo Grésillon, a crítica genética não é “un autre moyen pour étudier le style d’une oeuvre”, “une stylistique nouvelle manière”, “si elle passe nécessairement par l’étude de dossiers individuels, elle doit aller au-delà de ces phénomènes pour élucider des types et pratiques d’écriture” (Grésillon 1994: 210). Isto não significa que a estilística não tenha também aproveitado o potencial científico encerrado nas marcas de génese autorais. Por exemplo, o estudo de estilística genética de Henk Nuiten (1979), dedicado ao estudo das variantes de “Fleurs du Mal” e “Épaves”, de Charles Baudelaire, testemunha o contributo da crítica genética na disciplina da estilística. Esta citação de Grésillon patenteia que à crítica genética interessa mais o questionamento teórico sobre práticas de escrita – questões como, por exemplo, “y a-t-il ou non homologie entre certaines pratiques d’écriture et certaines

coupes temporelles de l’histoire des idées ou de l’histoire littéraire?” (Grésillon 1994: 211) – do que o estudo exaustivo de uma génese particular. Para alcançar este seu objectivo, a crítica genética advoga ser preferível estudar não um único texto, mas o conjunto da produção de um escritor e ainda comparar géneses textuais de escritores, épocas, géneros e línguas diferentes. “Car ce qui compte”, advoga Grésillon, “ce n’est pas une énième étude sur le génie de tel écrivain (...), sur l’achèvement auquel il est parvenu au terme d’une riche élaboration, mais de connaissances précises sur les manières d’écrire, sur les régularités et récursivités formelles, dont il s’agit de savoir de quels systèmes (individuels et/ou collectifs) elles relèvent” (Grésillon 1994: 211).

Para além da perspectiva teleológica já referida, outra diferença em relação à crítica genética francesa que salta à vista nestas análises é o seu próprio objecto de estudo. No capítulo anterior, referi os limites inicialmente definidos pela crítica genética francesa e como, apesar de uma posterior revisão desses limites, as análises genéticas francesas privilegiam as versões manuscritas sobre as impressas e, principalmente, os traços mais primitivos da escrita, mais próximos do impulso criativo primordial, aos mais recentes. Os trabalhos estilísticos que referi debruçam-se todos sobre a produção textual de versões impressas das obras. Embora as questões genéticas teorizadas por Grésillon não percam sentido neste eixo da produção impressa, esta atenção nas alterações mais pontuais e recentes do processo de criação aproxima estas análises mais da crítica das variantes do que da crítica genética francesa.

Esta ideia do carácter mais pontual das emendas remete para os conceitos de “variante” e “variação”, definidos por Prado Coelho, no ensaio já referido, conceitos cujo uso, considera o autor naquela data, “não está ainda disciplinado”. Segundo ele, “preservando o sentido de *variante* consagrado em filologia”, esta “é uma hipótese, escolhida ou rejeitada, de solução expressional única” (Coelho 1976: 39); as variações, essas, “não são permutáveis nem se excluem mutuamente: coexistem no texto, cada uma no seu lugar como partes dum todo orgânico” (Coelho 1976: 40). Por outras palavras, o autor descreve as variantes como unidades textuais menores, correspondentes a um mesmo passo, definidas sintagmaticamente por oposição a outras unidades; e a variação como “metamorfose” – na definição de Carlos de Oliveira (“acto de repetir as formas, quer dizer, de criar formas novas mas idênticas”, *apud* Coelho 1976: 40) –, que não se define por oposição, “mas em função de um paradigma, de algo que não está junto dela

mas sim implícito nela, bem como noutra ou noutras variações que com ela constituem uma série” (Coelho 1976: 40)³⁵.

Parece-me pertinente construir pontes entre esta proposta de Jacinto do Prado Coelho e as abordagens aos materiais genéticos sobre as quais tenho vindo a reflectir nesta exposição teórica. Se, por um lado, a atenção ao conceito de variação parece encaixar melhor na abordagem da crítica genética francesa, na medida em que esta se interessa mais pelas grandes metamorfoses textuais do que pelas emendas pontuais³⁶; por outro lado, a atenção ao conceito de variante parece servir melhor o objectivo das teses de licenciatura referidas no início deste capítulo, à semelhança dos trabalhos de crítica das variantes italiana, de inspiração filológica. Na verdade, o material genético que serve por excelência o objectivo de conhecer a evolução do estilo de um autor são as intervenções pontuais, pois, comparando localmente cada lição rejeitada com a escolhida para figurar em seu lugar, é possível interpretar o sentido e a razão de cada mudança, na busca pela perfeição, e, assim, determinar, até mesmo de forma tipológica,

³⁵ Em “Variant and Variation: Toward a Freudo-bathmologico-Bakhtino-Godmanian Genetic model?”, Ferrer (2009b) clarifica os conceitos “variante” e “variação” de forma semelhante: “typically, one speaks of *variants* when there is a choice between elements regarded as equivalent, and of *variation* when the similar but different elements are juxtaposed in space or in time” (Ferrer 2009b: 35).

³⁶ Isto vem testemunhado no artigo de Ferrer, acima citado: “genetic criticism has long tried to move away from the term “variant” because it tends to be associated with a local emendation rather than a global creative process. The term has persisted, however, because it is something that everybody understands and it is something that genetic criticism has in common with textual criticism, even if it is used in a quite different context” (Ferrer 2009b: 48).

No seu manual teórico, Grésillon propõe como alternativa a “variante” a expressão “réécriture”, que, segundo ela, “n’implique aucune valorisation” e “implique une opération qui peut être de nature complexe et conduire parfois à une réorganisation globale” (Grésillon 1994: 76). Apesar de, na perspectiva da disciplina francesa, a expressão “variante” poder substituir-se à de “reescrita”, a sua inclusão no glossário de Grésillon atesta a persistência deste conceito na terminologia da crítica genética, nas suas múltiplas alternativas: “variante libre”, “variante liée”, “variante d’écriture” e “variante de lecture” (Grésillon 1994: 246), estas duas últimas compatíveis com os conceitos italianos de “varianti immediate” e “varianti non immediate” (ou “tardive”) (Stussi 2001: 182; Italia e Raboni 2014: 54), equivalentes aos portugueses “emenda imediata” e “emenda mediata” (Castro 2007: 71).

No *Glossário de Crítica Textual* do Mestrado em Edição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, a denominação “variante” (que, na filologia tradicional, designa uma “lição divergente, num dado lugar do texto, entre dois ou mais testemunhos”), é transportada para a filologia moderna sob a fórmula “variante de autor” para definir uma “unidade verbal que difere de uma outra forma, anterior ou posterior” (<http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/>). Porém, estimando que a definição tradicional de “variante” não diz respeito a texto rejeitado pelo autor, mas sim a lições alternativas válidas, adopto a expressão “emenda” para o que naquele glossário se entende por “variante de autor” e reservo a expressão “variante” para lições autorais concorrentes, fixadas, mas não resolvidas, pelo autor, definição compatível com o conceito de “variante alternativa” (it. “varianti alternative”, Stussi 2001: 182 e Italia e Raboni 2014: 62).

O conceito de “emenda” havia já sido usado por Ivo Castro, na sua dissertação de doutoramento em filologia tradicional (“emendas imediatas” e “emendas acrónicas”, Castro 1984: 154-156), referindo-se a palavras que são emendadas pelo escriba (simples correcções de erro ou alterações substantivas), e é por ele transportado para o âmbito dos estudos dos manuscritos modernos (“emenda imediata” e “emenda mediata”, Castro 2007: 71). Dentro do conceito tradicional de “emenda” cabe ainda o de “correcção”, que, à semelhança de Grésillon, reservo para o tipo específico de emendas que “répare des fautes de langue (grammaire, syntaxe, orthographe) et d’écriture (lapsus)” (Grésillon 1994: 242).

as tendências de estilo dominantes num autor. É, portanto, precisamente na relação de oposição que caracteriza o conceito de variante de Jacinto do Prado Coelho que repousam as potencialidades de conhecimento estilístico. Já o conceito de variação não depende de uma oposição, mas da manutenção de um paradigma em relação ao qual a variação se define e ganha sentido. Estudar o modo como, sob este mesmo paradigma, a obra se vai transformando, variando, ganhando forma, é o objectivo da crítica genética francesa, que atenta, por isso, especialmente nos fenómenos de nível macrogenético. Esta será, como desenvolverei adiante (*cf. infra*: p. 113), a diferença principal entre o estudo de Gonçalves sobre as variantes de *Húmus*, guiado “por uma perspectiva estilística e por uma maior atenção aos fenómenos microestruturais” (Reynaud 2000: 273), e o estudo de Maria João Reynaud (2000) sobre as metamorfoses da escrita na mesma obra, inspirado na crítica genética francesa, guiado pela perspectiva da crítica literária e centrado nos fenómenos macroestruturais.

Ao sugerir a integração do conceito de variante no de variação, Prado Coelho parece caminhar no sentido de enquadrar o estudo das variantes num domínio mais amplo, estando implícito que o estudo das variantes autógrafas seria uma possibilidade de estudo que não esgota todo o potencial genético encerrado nos vestígios de criação textual. Esta conclusão liga-se a um outro ponto reflectido no ensaio de Jacinto do Prado Coelho, a saber, a passagem de uma visão diacrónica, normativa e pedagógica do estudo das variantes (presente nas teses de licenciatura referidas, de que Albalat, concebendo as variantes como correcções, é a referência) para uma visão ciente da relatividade do conceito de perfeição e influenciada pela óptica estruturalista de Contini, que concebe a variante não de modo avulso, mas ligada ao seu contexto, podendo remeter para outros passos, dentro ou fora da composição.

Sobre este ponto, afirma Reynaud que “uma das pistas mais fecundas aberta pelo ensaio de J. do Prado Coelho é aquela que permite, justamente, deslocar a questão das variantes do domínio da estilística literária, que «obedece a um propósito normativo» e prescritivo quando procura demonstrar o aperfeiçoamento do estilo a partir das *correcções*, para um novo e vasto campo, onde «a concepção da variante como progresso» perde a pertinência” (Reynaud 2000: 95). Isto é claramente referido por Jacinto do Prado Coelho a propósito do estudo das variantes não datáveis, em que, não podendo ser reconstruída uma sucessão, impondo-se, portanto a óptica sincrónica, a concepção da variante como progresso torna-se “descabida” (Coelho 1976: 36).

Este preâmbulo ilustrou o tipo de abordagem estilística à génese das obras praticada em Portugal sob o impulso de Jacinto do Prado Coelho, bem como a reflexão teórica do mesmo em torno dos conceitos de variante e variação e a passagem progressiva de uma visão diacrónica para uma visão sincrónica da variante, impulsionada pela perspectiva estruturalista. Mesmo não indo completamente ao encontro das preocupações da futura tese das práticas de escrita de Grésillon, estes estudos testemunham o tipo de abordagem genética existente em Portugal no período que antecedeu o nascimento oficial da crítica genética francesa. Debruçar-me-ei agora principalmente sobre o tipo de abordagem filológica que surgiu do contacto directo dos críticos textuais com os espólios literários.

A relação entre exploração científica dos espólios e o lugar em que eles estão albergados (arquivos pessoais, colecções privadas e bibliotecas públicas) é desenvolvida por Castro (2008a) em “A casa fechada”. Neste artigo, o autor evidencia um paralelo entre as realidades francesa e portuguesa no que toca à conservação de espólios literários modernos. O mesmo fenómeno de crescimento de material textual contemporâneo na Biblioteca Nacional de França, primeiro através de doações, depois através de compra, verifica-se no Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea, criado, em 1992, na Biblioteca Nacional de Portugal. Também o facto de instituições científicas albergarem elas próprias espólios literários não é exclusivo do ITEM francês: isto acontece também no Brasil, na Casa de Ruy Barbosa e no Instituto de Estudos Brasileiros, em Espanha, numa fundação do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, e, em Portugal, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tal como a política de aquisições da Biblioteca Nacional de França levou à formação de equipas dedicadas ao estudo dos manuscritos de escritores franceses, instaladas dentro do espaço da Biblioteca, segundo protocolo assinado entre o CNRS e a Nacional, assim também em Portugal foi assinado um protocolo entre a Biblioteca Nacional de Portugal e a Equipa Pessoa, possibilitando a instalação desta em espaço contíguo ao espólio do poeta, sendo também concedidas facilidades de acesso a outras equipas de pesquisadores de espólio. Por fim, Castro exemplifica o conceito francês de *dossier génétique* (Grésillon 1994: 242), através do exemplo concreto do *dossier* genético de Alberto Caeiro, disponível no *site* da Biblioteca Nacional de Portugal.

Este panorama ilustra a existência, em Portugal, tal como em França, de um ambiente propício ao estudo do autógrafo literário. Este desenvolveu-se, em Portugal, sobretudo no âmbito de projectos de edições crítico-genéticas de textos modernos, que

vieram dar resposta a uma preocupação filológica várias vezes referida por Castro: a inexistência de edições críticas que assegurassem uma correcta divulgação das obras literárias. Esta ligação entre o estudo da génese e o campo da edição é referida por Dionísio: “o estudo dos processos de criação da literatura portuguesa moderna tem sido possibilitado por um número interessante de projectos de edição da obra de alguns autores canónicos, designadamente Fernando Pessoa, Eça de Queiroz e Almeida Garrett” (Dionísio 2012: 37). No mesmo sentido, aponta Duarte ao referir que os primeiros trabalhos portugueses a ocuparem-se do estudo da produção resultam de “diversos projectos de estudo e edição de manuscritos autógrafos” em curso (Duarte 1994: 13). Dionísio aprofunda esta questão, afirmando que “na dupla valência das edições genético-críticas, foi a fixação crítica aquela que suscitou mais reconhecimento, tendo o registo das variantes funcionado predominantemente como um dispositivo com pouco ou nenhum préstimo³⁷. Não se estranha por isso que os estudos genéticos ou aparentados independentes de produtos editoriais e publicados sob a forma de livro sejam escassos em Portugal” (Dionísio 2012: 38).

A Construção da Narrativa Queirosiana (Reis e Milheiro 1989), *Editar Pessoa* (Castro 2013), *A Fábrica dos Textos* (Duarte 1993) e *Fernando Pessoa: entre Génio e Loucura* (Pizarro 2007) são os estudos genéticos existentes em Portugal em forma de livro referidos por Dionísio (2012: 38), podendo juntar-se também a este grupo o volume *Metamorfoses do Texto* (Reynaud 2000). Para além destes volumes sobre produção textual, existe uma série de outros estudos dedicados à génese dos textos, publicados em forma de artigo em números de revistas ou colectâneas; descrições genéticas sucintas nas introduções das suas próprias edições; e dissertações de mestrado e teses de doutoramento que vêm sendo produzidas, cada vez em maior número, nesta área.

Ao mergulhar na bibliografia portuguesa em busca de respostas às teses teóricas da crítica genética, encontro-as quase sempre aliadas, principalmente nos anos 80 e nas palavras de Castro, à preocupação de tratar criticamente os textos modernos³⁸. O meu

³⁷ Castro refere-se ao aparato genético como “porventura a mais negligenciada componente de uma edição crítica de autógrafos” e alude, de modo geral, “ao carácter relativamente acessório do aparato, que em nada contribui para a leitura «normal» do texto e que não se integra na relação linear, sintagmática, que o acto de leitura estabelece entre leitor e texto, e que, para mais, requer um esforço de aprendizagem” (Castro 2013: 104). A utilidade do aparato genético justifica-se, porém, para “fazer a história do texto” e “corroborar a edição” (Castro 2013: 14).

³⁸ Em 1988, Castro explicita assim o problema nacional que é a inexistência de edições críticas de textos modernos nas últimas décadas do século XX: “os meios científicos e literários portugueses não têm acompanhado os avanços da crítica textual, cujas técnicas, no século que esta ciência leva de vida,

olhar recai primeiro em 1980, ano em que, perante o aparecimento de várias edições comerciais de *A Tragédia da Rua das Flores*, que corrompem o texto com a introdução de erros de decifração, conjectura e cópia – os quais afastam o texto da vontade do autor –, Castro (1980/81) sente-se impelido a escrever um artigo que chame a atenção para as características do manuscrito e para a consequente necessidade de uma edição segundo os métodos rigorosos da crítica textual. A edição que melhor convém a este caso é, segundo o autor, a edição interpretativa, ou seja, a edição crítica de um testemunho único, com liberdade editorial para corrigir erros autorais e definir casos inconclusivos do manuscrito. Neste artigo, Castro alonga-se no levantamento dos erros introduzidos pelas edições existentes e esboça um *stemma* do estado actual da tradição. Este texto revela a preocupação de Castro com a falta de rigor das edições que não têm em conta os testemunhos autorizados das obras editadas. Este pensamento é claramente o do editor que, seguindo a orientação da crítica textual, procura chegar ao texto mais próximo da vontade autoral. Já referi como isto é radicalmente oposto e alheio às preocupações de Grésillon.

A par da sua visão filológica, Castro intui, ainda neste artigo, as propriedades genéticas do manuscrito autógrafo, através da sua observação directa. Este é o lugar por excelência da génese autoral, pelo que a sua matéria, incluindo as secções eliminadas, fornece “materiais interessantíssimos para o estudo do processo criativo de Eça, cujo conhecimento será um dos maiores benefícios de uma pormenorizada e apetrechada análise paleográfica deste manuscrito, em conjunto com os outros manuscritos disponíveis do autor” (Castro 1980/81: 327).

Catorze anos antes das teses de Grésillon, Castro lança questões que constituem os primórdios da crítica genética em Portugal. Reconheço no seu artigo algumas das futuras questões genéticas de Grésillon:

1) Sobre a origem do discurso, a intenção do autor, o seu acto de escolha mental, que o motiva a escrever *isto* e não *aquilo*. A constatação em Eça de redacções alternativas, de passagens lacunares ou incompreensíveis e de erros autorais leva Castro a concluir que o manuscrito da *Tragédia* “não contém expressa toda a intenção criadora do autor, se jamais ele a formulou completa no seu espírito” (Castro 1980/81: 329).

têm sido aplicadas entre nós com pouca criatividade conceptual e apenas a textos de literatura antiga. Não está generalizado entre nós o conhecimento do que seja uma edição crítica, de qual seja a sua utilidade e do que é necessário para a empreender. Não existe em suficientes espíritos a consciência da sua indispensabilidade para se ler um autor de qualquer época, mesmo moderno, e sobretudo para dele se falar com segurança” (Castro 2013: 155).

2) Sobre as características da escrita do autor. Através do contacto directo com o manuscrito, Castro mostra ser possível caracterizar a escrita de Eça com as suas especificidades e constata que o conhecimento das particularidades de escrita do autor é mais rigoroso com a observação e comparação com outros autógrafos de Eça.

3) Sobre os mecanismos de escrita, o processo pelo qual o autor escreve, de que são exemplo as emendas em curso de redacção.

4) Sobre a relação do autor com a “escrita da época”: “seria interessante saber até que ponto a ortografia de Eça se identifica com a «escrita da época»” (Castro 1980/81: 340).

5) Sobre a aliança com outros tipos de saber, nomeadamente com aqueles que dizem respeito à descrição material do manuscrito, a qual condiciona a escolha do tipo de abordagem e é bastante ilustrativa dos processos de escrita: “... uma edição rigorosa da *Tragédia* não poderá deixar de reservar, na sua introdução, um lugar muito largo aos aspectos materiais do manuscrito: tipo e formato do papel, estado de conservação, tipos de emenda, natureza da tinta, características da letra, se possível comparada com a de outros autógrafos de Eça, e, principalmente, características do processo mecânico da escrita de Eça...” (Castro 1980/81: 327).

De 1981, a intervenção de Castro a propósito de *O Guardador de Rebanhos* vai, por um lado, no mesmo sentido que a do ano anterior, orientada pela crítica textual e contrária às preocupações genéticas de Grésillon. O autor sublinha a “excessiva distância que separa a versão vulgata da versão que é lícito depreender dos manuscritos de Fernando Pessoa” (Castro 1986a: 319) e evidencia a necessidade de uma edição crítica exigente que considere o material quanto à sua génese e transmissão e corrija os erros introduzidos pela vulgata, os quais, em casos substanciais, afastaram o texto das intenções do poeta.

Por outro lado, novamente emana a sensibilidade de Castro face às potencialidades genéticas dos manuscritos autógrafos. Segundo ele, dois tipos de informação são importantes, para se conhecer o processo e o ritmo de criação dos poemas: o estudo dos materiais de escrita e a topografia das emendas: “O exame físico do MS (...) permite assim resolver os problemas da fixação do texto do *Guardador*” (Castro 1986a: 326). A observação dos diferentes materiais de escrita leva ao reconhecimento das campanhas de revisão e a topografia das emendas permite “organizar o aparato genético e determinar a emenda mais recente” (Castro 1986a: 326). Note-se que as potencialidades genéticas são usadas, neste caso, em favor da fixação do

texto. Mas não só. É graças ao estudo do espólio e à observação física do material que é possível desmentir a ideia criada pelo próprio poeta de que *O Guardador* teria nascido num só dia, na sua versão definitiva, sem emendas.

Em 1982, pouco tempo depois do primeiro, surge novo artigo sobre *A Tragédia*, onde Duarte, seguindo as pegadas de Castro, reflecte espontaneamente em questões de natureza genética, ao confrontar a sua opinião com a de Borges Nunes.

a) Opõe-se à “não transmissão de alguns acidentes de redacção do enunciado”, “a partir de cujo estudo se poderá, eventualmente, teorizar acerca dos princípios linguísticos, por um lado, e estéticos, por outro, que regiam a construção de um texto romanesco de Eça de Queiroz, pelo menos na época a que pertence a *Tragédia*” (Duarte 1982: 435-436).

b) Denuncia conjecturas do editor em lugares onde, pelo contrário, “deveria ser encarada a hipótese de hábito linguístico de Eça” (Duarte 1982: 437). Esta referência aos hábitos linguísticos aproxima-se da segunda tese de Grésillon, relativa às práticas de escrita específicas de um autor.

c) Discorda de uma consideração de Borges Nunes, segundo a qual “todo o manuscrito, globalmente, é um segundo borrão”, por achar que há que ter em conta os “erros” de construção diegética aí presentes, reveladores de técnicas de correcção estilísticas de Eça em *A Tragédia* (Duarte 1982: 437-438).

Este último ponto é desenvolvido pelo mesmo autor, três anos depois, num artigo intitulado “A génese do texto queirosiano: uma vista de olhos sobre a correcção estilística de Autor em *A Tragédia da Rua das Flores*” (Duarte 1985). O título é promissor e o conteúdo antecipa, na minha opinião, através de modelo sistematizado, as preocupações inerentes às duas primeiras teses de Grésillon, sobre a estética da produção e as práticas de escrita. Isto está patente nas palavras do autor: “o estudo que fiz da quantidade, da qualidade e das características gerais das correcções permitiu-me detectar e, de certo modo, compreender os hábitos enunciativos do escritor, bem como a existência de linhas de força determinantes na construção do texto” (Duarte 1985: 135).

Não se trata de uma análise apenas descritiva dos processos de escrita do autor, segundo a sua funcionalidade (substituição, supressão, acrescentamento, deslocamento) ou espacialidade (linha, entrelinha, margem, sobreposição) (Duarte 1985: 136); mas também explicativa da sua motivação, no sentido em que, através do levantamento e análise das variantes, sistematiza os tipos de correcções autorais e procura qual o seu objectivo estilístico. Esta análise qualitativa das emendas, ou seja, o estudo dos

princípios patentes nas emendas autorais, é apresentada por Duarte de forma sistemática: o grupo de emendas motivadas por amplificação, com o objectivo de enriquecer o texto primitivo, nas suas formas de particularização, mediatização e expansão, e o grupo das emendas motivadas por redução, com o objectivo de limpar o texto de passagens menos estéticas e enriquecer o poder sugestivo do discurso, nas variantes de generalização, precisão, concentração e economia.

Desta análise sistematizada, tira Duarte conclusões filológicas e estilísticas. A primeira prende-se com a localização deste autógrafo no processo de materialização do texto: conclui o autor tratar-se do borrão do primeiro jacto de escrita, com vestígios de releitura e correcção autoral. A segunda consiste no facto de, neste manuscrito autógrafo, o acto de criação de Eça basear-se na “busca da *forma*, a partir do caos inicial”, que é o discurso interior, e em “sentido ascendente” (Duarte 1985: 135), verificando-se, menos vezes, o movimento contrário de regresso ao caos, para “neutralizar os eventuais excessos de *racionalismo*” (Duarte 1985: 136). Aqui está uma resposta concreta e sistematizada às teses da produção e das práticas de escrita. Anos mais tarde, dirá Duarte ser este seu artigo “pioneiro neste campo entre nós” (Duarte 1993: 9).

Outro ponto futuramente reflectido por Grésillon também abordado por Duarte é a influência no autor dos valores estéticos prevaletentes na época, neste caso, a corrente do impressionismo: falando do processo de redução, Duarte caracteriza-o “por obedecer [...] aos pressupostos teóricos da estética impressionista que defende, ao contrário do intelectualismo realista, um sensualismo de captação imediata (os casos de frases que se tornam nominais por eliminação ou por desqualificação do verbo são disso exemplo), tendência já presente no discurso interior e posteriormente perseguida no texto escrito” (Duarte 1985: 135). Também ao caracterizar o processo de amplificação, Duarte fala da preocupação do autor em que “as pinceladas que, ao gosto impressionista, servem para sugerir ao leitor um dado ambiente ou espírito, não se transformem em manchas demasiado carregadas” (Duarte 1985: 144). A influência desta corrente literária surge ainda a propósito do processo de concentração: “este adjectivo [*vago*], extremamente frequente na obra de Eça (a ponto de haver quem o considere um «tique» estilístico), tem como função, de acordo com Guerra da Cal, «produzir una evocación de las cosas en ‘mancha’ pictórica, de líneas borrosas, desdibujadas; visión artística a que la pintura impresionista estaba habituando a los escritores...»” (Duarte 1985: 155).

Na sua conclusão, Duarte refere-se, por fim, à conveniência de “comparar o processo de feitura de *A Tragédia* com o das restantes obras de Eça de Queiroz, especialmente as póstumas e os inéditos” (Duarte 1985: 164), para se poder testar as suas conclusões provisórias sobre as correcções estilísticas. Esta preocupação com a comparação com outros manuscritos do autor é recorrente nos textos já citados de Castro e partilhada futuramente por Grésillon nas suas teses (recorde-se que o interesse por práticas de escrita gerais foi uma das diferenças atrás apontadas entre a crítica genética e a crítica estilística).

O ano de 1986 assiste à publicação da edição crítica de *O Guardador de Rebanhos*, por Ivo Castro (1986b), dando resposta prática à sua preocupação a propósito da falta de edições como esta. Já referi anteriormente a orientação filológica de Castro a propósito desta mesma obra, aliada à consciência das potencialidades de interpretação genética do seu autógrafo. Na introdução à sua edição, a preocupação de Castro em relação ao apuramento do texto volta a emanar, ao questionar se já existirá, na época em que escreve, “um ambiente cultural” que produza e exija “edições de textos literários modernos feitas segundo métodos filologicamente apurados” (Castro 2013: 59). Por outro lado, a sua atenção à génese leva-o a descrever as etapas do processo textual, apoiado nas numerosas variantes, na profusão dos instrumentos de escrita e na variedade dos tipos de letra, que o levam a concluir que a criação pessoana de um “dia triunfal” é “uma ficção, pelo menos parcial” (Castro 2013: 55).

Nesse mesmo ano, ao apresentar a sua edição crítica no seminário internacional dedicado a “Problèmes de l’édition critique des auteurs contemporains” (Porto, 1986), Castro propõe uma sugestão de trabalho, que se encaixa na tese das práticas de escrita de Grésillon: “seria interessante averiguar se a «voz» poética que os escreveu [aos primeiros rascunhos de *O Guardador*] é a ortónima ou já a de Caeiro”, acrescentando “pessoalmente, sou levado pelos manuscritos a crer que Alberto Caeiro, longe de ser o autor do ciclo, é ele mesmo uma sua criação, tendo sido inventado para assumir, em vez de Pessoa, os caminhos novos que a revisão do texto a partir de certa altura abriu” (Castro 2013: 66). Este propósito é revelador do ponto de vista do acto criativo, porque consiste em distinguir práticas de escrita de diferentes autores, com a particularidade pessoana dos heterónimos, em que diferentes autores encarnam numa mesma pessoa³⁹.

³⁹ Mais tarde, em “Verdades Pessoanas” (2006), Castro aprofundará estas questões genéticas, exemplificando como algumas emendas alteram a língua do poema, para fazer emanar a voz heterónima

A atenção de Castro sobre a génese de *O Guardador de Rebanhos* prolonga-se na comunicação, de 1988, “A casa a meio do outeiro” (Castro 2013: 69-74), onde o filólogo explica a mobilidade da casa como resultado de acidentes editoriais que ocultam a localização da casa pretendida pelo escritor. Apesar de, na edição dos três poemas onde vem referida a casa (poemas VII, VIII e XXX), a leitura da Ática a situar em lugares diferentes do outeiro (num dos poemas no meio e noutros dois em cima), Castro considera que a correcta leitura dos materiais devia situá-la sempre no meio do outeiro. Novamente, a posição de Castro é a do filólogo que se encarrega do correcto estabelecimento do texto, fornecendo aos críticos literários material de análise seguro para as suas posteriores análises interpretativas.

Para fundamentar a sua opção editorial, Castro evoca duas das mais importantes teorias da moderna crítica textual muito debatidas na altura, especialmente na área anglo-americana, a teoria do texto-base e a teoria da intenção final, que estão ligadas, na medida em que se considera que o texto-base de uma edição deve ser aquele que melhor reflecta a intenção final do autor. Em vez de optar pela posição de Fredson Bowers, que defende que o texto-base deve ser o manuscrito, ou pela de Philip Gaskell, que defende que o texto-base deve ser o texto impresso, Castro advoga não se poder tomar partido “definitivo e exclusivo” (Castro 2013: 70) por nenhuma delas, pois ambas podem ser válidas consoante os casos concretos. Neste caso, a boa lição é, no poema VII, a última versão do manuscrito e, no poema VIII, a versão impressa na revista *Presença*. Já em relação ao poema XXX, Castro duvida da autoridade da versão impressa na revista *Athena*, em prol da harmonia entre os três poemas, considerando que esta consiste numa fase intermediária da escrita, cedendo a sua autoridade à lição final do manuscrito, posterior à da impressa.

Esta sua opção editorial substitui a que tinha tomado inicialmente a propósito deste último poema, com base na teoria da génese não-linear, que acontece no caso de Pessoa e tem implicações no conhecimento dos seus processos de escrita. Esta teoria aponta para a possibilidade de o escritor poder recuar nas suas decisões, contrariando uma lógica linear e optando por uma versão anterior. Apesar de Castro ter considerado primeiramente que a versão da *Athena* era um caso de génese não-linear (recuando à versão primeira do manuscrito), acaba por concluir que esta opção é inverosímil pois

de Caeiro, ou modificam o sentido dos seus versos. Este texto pode ser consultado em Castro 2013: 109-120.

criaria uma desarmonia entre os três poemas, optando, finalmente, pela opção anteriormente referida⁴⁰.

A bibliografia de que me ocupei até aqui tem incidido principalmente sobre este texto pessoano, para além dos artigos sobre a *Tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queiroz. No final dos anos 80, o aparecimento de dois projectos editoriais dedicados precisamente a estes dois grandes escritores responde às preocupações editoriais até aqui referidas e impulsiona estudos sobre a génese dos textos. Trata-se da “Edição Crítica de Fernando Pessoa”, coordenada por Ivo Castro, desde 1988, e a “Edição Crítica de Eça de Queiroz”, coordenada por Carlos Reis, desde 1992, ambas da responsabilidade da Imprensa Nacional Casa da Moeda⁴¹.

Com o fim de ilustrar o modo como em Portugal se tem atentado na génese dos textos, importa referir o modelo editorial adoptado e as influências teóricas da Equipa Pessoa. O primeiro é o modelo genético-crítico, que se baseia numa abordagem do texto “nova em terras portuguesas, mas que repousa sobre uma velha e comprovada experiência” (Castro 2013: 157-158)⁴². Tal como afirma Dionísio, este modelo editorial “que procura aliar a representação do processo criativo tal como se encontra documentado nos testemunhos de uma obra e a fixação crítica da lição mais autorizada do texto, que se faz corresponder à última vontade testemunhada do autor” (Dionísio 2012: 37) é bem acolhido em Portugal. De facto, ele presta-se a conjugar aquelas duas preocupações que se têm destacado nos estudos que tenho vindo a referir: a fixação crítica do texto e a exploração das suas propriedades genéticas, verificando-se, porém, que o texto crítico ocupa um lugar de destaque relativamente aos elementos genéticos, que estão confinados ao “Aparato Genético”, em forma de lista, auxiliados pela “Notícia dos Testemunhos” (descrição manuscritológica dos testemunhos).

⁴⁰ No já referido artigo “Verdades Pessoaanas”, de 2006, Castro aprofunda esta questão teórica, ao elaborar um quadro de percentagens das vezes em que o poeta mantém a última lição, inova ou recua, concluindo que a opção maioritária é a publicação da versão mais recente. As suas palavras testemunham como “estas considerações sobre o modo e o ritmo da reescrita pessoana” servem o trabalho editorial: “quanto mais soubermos sobre o modo como Pessoa escreveu o Guardador, melhor podemos editar esse conjunto de poemas” (Castro 2013: 116).

⁴¹ Não me vou alongar na descrição dos princípios e métodos de cada uma delas, que podem ser consultados, respectivamente, em Castro 2013: 153-191 e Reis 2006: 69-117 (cf. também Reis 2007: 185-199).

⁴² Os seus modelos são *Opera in versi*, de Eugenio Montale, publicado por Bettarini e Contini (Turim, Einaudi, 1981); *Ulysses*, de James Joyce, publicado por Hans Walter Gabler (New York, Garland, 1984), *Un coeur simple*, de Gustave Flaubert, publicado por Giovanni Bonnacorso (Paris, Belles Lettres, 1983) e os volumes da associação *Archives du XX^e siècle*, dirigida por José Augusto Seabra (edição antológica de Pessoa) (Castro 2013: 188).

Em relação às influências teóricas do trabalho da Equipa Pessoa, Castro enumera, em nota prévia ao volume inaugural da colecção “Edição Crítica de Fernando Pessoa” (1988), os estudos de codicologia francesa, as teorias anglo-americanas do texto-base e da intenção final e a crítica italiana das variantes de autor. Esta identificação é importante para inserir os trabalhos da equipa pessoana numa linha filológica editorial e não crítico-interpretativa da génese. Isto é bem notório no tipo de volumes previstos para a colecção “Estudos”, que, como já foi referido (*cf. supra*: p. 44), não é semelhante ao tipo de estudos genéticos franceses.

À semelhança do projecto editorial pessoano, o projecto de edição crítica das obras de Eça de Queirós surge com o objectivo de “corrigir desvios” e “estabilizar textos nalguns casos em acentuado estado de degradação”⁴³, e inclui também a componente genética no aparato ao texto crítico e nas introduções das edições. Tal como refere Rocheta, a propósito do volume mais recente da colecção, “o especialista queirosiano tem na “Introdução” um estudo rigoroso e fundamentado da composição e natureza da obra” (Rocheta 2014: 11).

A atenção primeira ao estudo genético do espólio é testemunhada através do volume *A Construção da Narrativa Queirosiana, O Espólio de Eça de Queiroz* (Reis e Milheiro 1989), que responde à preocupação expressa neste passo: “a edição crítica não pode ignorar componentes genéticos”, os manuscritos “convidam a observações que, entre a grafologia e a crítica genética, de certa forma precedem o labor da crítica textual propriamente dita. Como quem sugere: o ideal será que se estude a oficina do escritor e os seus papéis, antes de se avançar para uma edição crítica” (Reis, Fialho e Simões 2014: 29).

Este volume constitui, assim, “o ponto de partida e o motivo de inspiração que sustenta a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós”⁴⁴. Os seus autores, Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, referem-se aos dois tipos de abordagem ao espólio de Eça: a edição crítica das suas obras (“trabalho, de maior fôlego e amplitude cultural”) e o estudo dos seus processos criativos (“reflexão que esclareça, até onde for possível, o labor artístico do grande Escritor, lançando luz, de um modo geral, sobre os procedimentos de construção narrativa que Eça adoptava – que o mesmo é dizer, contribuindo difusamente para esclarecer a sua Poética da narrativa, através de cenários

⁴³ Assim descrito no blogue *Eça de Queirós*, coordenado por Carlos Reis: <https://queirosiana.wordpress.com/edicao-critica/>.

⁴⁴ *Idem*.

ideológicos-culturais em mutação lenta”) (Reis e Milheiro 1989: 11). Trata-se dos dois tipos de actividade crítica sobre a génese das obras a que se referirá Grésillon, mais tarde (Grésillon 2007: 32). Segundo os autores, estas actividades estão relacionadas, na medida em que o conhecimento sobre os processos de criação ajuda a fixar o texto crítico – “o Espólio encerra (...) inestimáveis informações sobre a criação artística queirosiana, (...) que, naturalmente, só podem enriquecer e dar consistência aos processos operatórios que a edição crítica requer” (Reis e Milheiro 1989: 12) – e o trabalho de preparação da sua edição é a porta de acesso para o conhecimento sobre os processos criativos – “a entrada na «oficina do escritor» (...), a manipulação, deciframento e transcrição dos seus papéis de trabalho facultou-nos o conhecimento de facetas de Eça que as obras publicadas naturalmente não permitem vislumbrar” (Reis e Milheiro 1989: 12).

Enquanto a primeira e terceira partes do volume se dedicam especialmente ao campo da edição – a primeira descrevendo o espólio de Eça e discorrendo sobre a situação e o tratamento editorial dos seus inéditos e póstumos, a terceira apresentando a transcrição diplomática e a reprodução fac-similada dos inéditos seleccionados para estudo –, a segunda parte do volume debruça-se sobre o estudo desses manuscritos seleccionados, “no quadro de uma pesquisa sobre os processos criativos queirosianos” (Reis e Milheiro 1989: 14). Para o objectivo proposto para este capítulo, interessa-me atentar na análise genética desenvolvida nessa parte intermédia. Nela, os autores procuram conhecer, baseados nesses trinta manuscritos inéditos do espólio, os processos de “construção da narrativa queirosiana”, ou seja, o trabalho de escrita de Eça, o seu “esforço porfiado, de busca da perfeição” (Reis e Milheiro 1989: 13). Para realizar este propósito teleológico, conjugam três contributos teórico-metodológicos: o da história literária, na medida em que o trabalho de escrita não é motivado apenas por estímulos pessoais, mas também por impulsos ideológicos sócio-culturais; o da narratologia, “porque é sobre as categorias da narrativa que se opera o trabalho do escritor”; e o da estilística, “porque, sobretudo em fase terminal, a escrita da narrativa é um «trabalho de estilo», executado ao nível de elementos quase sempre de dimensão microestrutural, que inculcem ao relato a sua especificidade artística final” (Reis e Milheiro 1989: 14).

Porque os “elementos técnico-literários” nos quais os autores atentam em cada estágio de elaboração dos manuscritos “não existem em abstracto” mas “manifestam-se no plano da materialidade textual”, os autores debruçam-se, em primeiro lugar, na “descrição objectiva” (Reis e Milheiro 1989: 82) dos materiais de estudo. Este vínculo à

materialidade é apanágio de qualquer análise genética, pois é a base de todas as considerações interpretativas.

É precisamente a partir da observação material do espólio que Reis e Milheiro reconhecem quatro grupos distintos de manuscritos, cada um deles correspondente a diferentes estádios de evolução da escrita da narrativa. O primeiro consiste na organização prévia do material narrativo e está patente num grupo de manuscritos que têm inscrita matéria de fonte livresca, elementos pré-diegéticos e estilísticos – como “cenários, tradições e hábitos medievais, léxico em consonância com tais cenários e comportamentos” (Reis e Milheiro 1989: 113) – para ser elaborada em fases posteriores da escrita. Nestes manuscritos, existe alguma acção rudimentar, em forma de notas, das quais sobressaem características estilístico-estruturais, como o presente-abstracto, o infinitivo de pendor substantivo e a utilização conjugada do presente abstracto e do infinitivo. Estes manuscritos revelam ainda marcas da sobrevivência de processos realistas, como o recurso a tipos (embrionariamente descritos, sendo depois desenvolvidos em fases posteriores da escrita), o cuidado posto pelo escritor na configuração do espaço e dos costumes que o integram (frequente notação de cromatismos, sensações olfactivas e auditivas) e o trabalho de reconstituição histórica, envolvendo cuidado e rigor informativo.

A segunda fase do processo criativo é caracterizada por uma preocupação construtiva, que se manifesta no trabalho das categorias da narrativa em separado, para serem reunidas depois no todo da escrita. Neste grupo, encontram-se inventários de personagens, sumariamente caracterizadas (por vezes com alusões às acções em que se integram), descrições pormenorizadas de espaços, ao gosto impressionista e, ainda, resumos de acções embrionárias. Nestes “exercícios parcelares” (Reis e Milheiro 1989: 129) de Eça poderia ser vista a influência da tradição romanesca de raiz balzaquiana e flaubertiana, que o motivariam a conceber o romance “como género narrativo sujeito a uma *composição* disciplinada” (Reis e Milheiro 1989: 127).

A terceira fase do processo criativo consiste na estruturação da narrativa, em fases mais ou menos avançadas. De uma primeira fase de estruturação são testemunho manuscritos compostos por sequências narrativas, separadas entre si por espaços gráficos em branco. Estes blocos narrativos autónomos, de escrita rápida e pouco emendada, fixam uma intriga principal (ou, às vezes, subintrigas) nos seus marcos decisivos e são caracterizados por grande sobriedade e contenção, também no plano estilístico (sintagmas breves destituídos de verbo, recurso sistemático ao presente).

Outro grupo de manuscritos é testemunho de uma fase mais avançada de estruturação, atestando a “tendência para o desenvolvimento imediatista de esboços literários, em detrimento de planos prévios”, ou seja, neste caso, o escritor deixa-se levar pela escrita imediata, explanando “mais do que o aconselhado pela contenção que preside ao simples plano de uma acção” (Reis e Milheiro 1989: 161). Por fim, uma fase ainda mais avançada da estruturação é ilustrada por manuscritos que desenvolvem certos episódios da acção globalmente projectada, podendo até alterá-la, sem, no entanto, chegarem à sua escrita finalizada.

A quarta etapa de construção da narrativa queirosiana é a da escrita da narrativa, testemunhada por um grupo de manuscritos que se encontram num estágio de elaboração muito avançado, com um nível de pormenorização praticamente terminal no que respeita a caracterizações, desenvolvimento da acção e diálogos, do ponto de vista estilístico e sintáctico. Convivem neste grupo manuscritos muito emendados, quer pela procura da expressão exacta, quer por alteração de conteúdo (mudança do nome das personagens e alteração da acção planeada), revelando assim hesitações próprias de uma primeira redacção desenvolvida; e manuscritos com menos emendas e letra mais ampla, que parece ser já uma cópia a limpo.

Alonguei-me na explicitação das etapas de construção da narrativa referidas pelos autores para ilustrar como este seu objectivo de clarificar “os processos criativos de Eça reflectidos nos materiais da sua oficina de escritor” (Reis e Milheiro: 161) se inscreve dentro das teses teóricas da crítica genética francesa futuramente desenvolvidas por Grésillon.

1989 é também o ano da dissertação de doutoramento de Luiz Fagundes Duarte (1989), intitulada *A génese de um romance. Incursão na escrita queiroziana*, onde o autor se propõe, como filólogo, a “perceber as regras de significância utilizadas pelo autor” (Duarte 1993: 55) (componente hermenêutica da filologia) e, como crítico textual, a servir-se desse conhecimento para fornecer ao público a edição crítica, que é o texto que representa a totalidade da intenção do autor (componente editorial da filologia, no âmbito da disciplina de Crítica Textual). Apesar de ser herdeiro do pensamento filológico da escola portuguesa, o seu estudo genético é bastante próximo das linhas teóricas traçadas por Grésillon e isto é assim porque o seu estudo situa-se no domínio da Crítica Textual Genética, ou seja, aquela que se ocupa da “inventariação e

análise do processo genético do texto, com base nos materiais autógrafos disponíveis” (Duarte 1993: 63)⁴⁵.

As teses da estética da produção e das práticas de escrita estão patentes no objectivo do estudo proposto pelo autor: estudar os mecanismos de escrita e correcção patentes nas emendas autorais e o processo de significação desenvolvido pelo autor, bem como determinar a sua matriz estilística, ou seja, “as linhas de força (...) que determinam a selecção que o autor faz (...) dos materiais linguísticos necessários para a construção do texto” (Duarte 1993: 63)⁴⁶. Este objectivo prende-se com a tese da estética da produção, na medida em que toma o manuscrito como objecto estético e estuda as condições de emergência e os seus processos de formação. Esta tese, que pressupõe que a produção de um texto se insere num tempo e num espaço, absorvendo os valores estéticos da época é partilhada por Duarte, quando este explicita como a “história cultural e pessoal (...) condiciona (o autor n)o modo de representar” o discurso interior (Duarte 1993: 69). No caso específico de Eça, a influência da história cultural, dos códigos estéticos característicos da sua época manifesta-se claramente na sua preocupação em retratar realisticamente a sociedade da média e alta burguesia urbana, sendo o seu trabalho linguístico e estético influenciado pela linguagem da sociedade da época.

Já relativamente à tese das práticas de escrita, a elaboração de uma matriz estilística baseada nos procedimentos escriturais do autor é um contributo importante para conhecer as especificidades queirosianas nesta obra. A sua comparação com os mecanismos de produção doutras obras do mesmo autor e de autores diferentes, abre portas para se tirarem conclusões mais abrangentes sobre as práticas de escrita não só deste escritor em particular, mas também de escritores de uma mesma época: “se conhecer os mecanismos de construção de um romance como *A Capital!* pode ajudar, e muito, para se conhecer os mecanismos de construção da narrativa queirosiana em geral; se conhecer os mecanismos de construção da narrativa queirosiana nos pode levar a um conhecimento muito profundo dos mecanismos de comunicação da sociedade do seu tempo; logo, aquilo que aprendermos (o método) com a observação minuciosa do

⁴⁵ As três modalidades da crítica textual consideradas pelo autor (crítica textual tradicional, moderna e genética) estão patentes em Duarte 2012: 60-61.

⁴⁶ O autor explicita assim este seu objectivo: “perceber e descrever as *regras* que determinam tal trabalho de enunciação, e, eventualmente, diagnosticar o modo como o autor se enredou nas suas próprias regras ao verificar, em vários momentos, que, seguindo-as, as coisas (o seu trabalho de enunciação) não saíam como ele havia planeado, pelo que terá tido, repetidamente e para rentabilizar o seu próprio enunciado, de violar as regras que para si e para o seu trabalho previamente definira” (Duarte 1993: 54).

processo de construção do romance *A Capital!* poderá, muito provavelmente, vir a ser aplicado, com êxito e propriedade, a outros textos, feitos por elementos da sociedade de que Eça de Queiroz é ao mesmo tempo comentador e porta-voz” (Duarte 1993: 80). Reconhece-se claramente nestas palavras a futura tese de Grésillon sobre a possibilidade de existirem sistemas colectivos de práticas de escrita.

O interesse apontado por Duarte em ver como o processo genético “produz ecos” (Duarte 1993: 68) em outros textos do autor, nomeadamente textos não literários, como a correspondência, evocam, por fim, a terceira tese de Grésillon, sobre a possibilidade de conhecer como é que os universais da produção escrita variam em vários tipos de produção escrita.

Duarte defende a observação empírica do manuscrito de um ponto de vista interno, privilegiando o estudo linguístico das transformações verificadas, “a escolha do vocabulário, a utilização de estruturas gramaticais, a obtenção de efeitos estilísticos específicos, através das correcções feitas pelo autor no manuscrito, e que são ainda visíveis”, e externo, “tipos de papéis e de instrumentos de escrita, existência, ausência e organização de fragmentos de texto, etc” (Duarte 1993: 67).

Estas marcas textuais interessam ao autor não só pela sua relevância cultural, que faz com que o estudo do processo genético da obra de um grande escritor seja “uma obrigação cultural da parte do filólogo para com a comunidade” (Duarte 1993: 67), mas sobretudo pelo que elas têm de proveitoso para a fixação crítica do texto. A novidade proposta pelo estudo de Duarte é a possibilidade de reduzir a margem de incerteza na aplicação do método conjectural descrito por Dom J. Froger, com base em cálculos estatísticos que permitam definir os hábitos do autor (Duarte 1993: 76). Ao determinar-se estatisticamente como é que o material linguístico varia ao longo do processo de transformação, seria possível definir a probabilidade de uma certa classe gramatical ocorrer num dado contexto, sendo esta informação preciosa em caso de dúvida de fixação crítica do texto. Este é um exemplo de como a actividade do estudo (actividade primeira da crítica genética “que se debruça sobre o texto em processo de construção, com o objectivo de perceber e descrever tal processo”) auxilia a actividade da edição (actividade primeira da crítica textual “que tem por objectivo a reconstrução do texto «definitivo» do autor”) (Duarte 1993: 85).

O método para realizar este objectivo pode ser consultado no trabalho em questão. Trata-se de definir que materiais linguísticos (categorias gramaticais) são preferidos em determinado nível e momento da escrita. Os “critérios mensuráveis e

comparáveis” (Duarte 1993: 78) nos quais ele se baseia para a elaboração da matriz estilística são os “níveis de escrita”, que consistem em cada um dos testemunhos existentes; os “momentos de escrita”, que correspondem aos três momentos geralmente existentes num testemunho (o texto-base, a emenda em curso de escrita e a emenda de revisão); a topografia das emendas (linha, entrelinha, margem); o tipo de correcções (riscados, acrescentos, substituições)⁴⁷; e, por fim, a classe gramatical das transformações.

Este estudo é publicado, junto com o anterior dedicado à *Tragédia da Rua das Flores* (Duarte 1982), no volume *A Fábrica dos textos* (Duarte 1993), que reúne os estudos genéticos realizados por Duarte até essa data sobre a génese dos textos queirosianos. Enquanto o primeiro se debruça sobre a correcção estilística do autor, o segundo atenta sobretudo no âmbito linguístico das transformações genéticas.

A partir da década de 90, novos projectos editoriais surgem, fomentando o estudo da génese dos textos. Tal como afirma Castro, em 1999, “poucas dúvidas restarão de estar implantada a preocupação de que um texto se edita a partir dos originais, se os houver, e não da mais recente das edições. A moda pegou. Não só as edições de Pessoa e de Eça continuam activas, como outras edições foram lançadas ou estão em estaleiro, adensando uma rede de experiências metodologicamente afins e alargando consideravelmente o escopo cronológico” (Castro 2013: 90).

Uma vez que a análise exaustiva de todos estes projectos ultrapassa o âmbito do meu trabalho, optei por debruçar-me sobre os estudos genéticos dedicados aos escritores consagrados: atentei primeiro nos estudos dedicados a Pessoa e Eça, por serem pioneiros neste campo, e atentarei seguidamente nos trabalhos dedicados a José Régio, Almeida Garrett e Vergílio Ferreira. Para além dos estudos genéticos dedicados a escritores específicos, cabem no âmbito deste capítulo, na medida em que testemunham a atenção à génese no âmbito português, outros textos sobre génese e manuscritos autógrafos, como é o caso das introduções de Duarte aos volumes *Álbum de Autógrafos de Escritores Portugueses* (Duarte 1994), *Veredas* 8 (Duarte 2007a) e *As mãos da escrita* (Duarte 2007b). Referir-me-ei, por isso, também a eles, respeitando, na medida do possível, a sequência cronológica que tenho procurado seguir.

Na abertura do seu *Álbum de Autógrafos de Escritores Portugueses*, Duarte (1994) refere o pouco interesse dos leitores pelo trabalho de génese dos textos, por

⁴⁷ Na sua análise genética de *Amor de Perdição*, Ivo Castro (2007) explorará estas linhas de análise (cronologia e topografia das emendas e suas operações de escrita).

oposição ao desejo de alguns escritores de que este seu trabalho fosse apreciado e valorizado aos olhos dos leitores. Segundo ele, o conhecimento sobre a génese do texto nada acrescenta ao valor literário e patrimonial das obras literárias, mas faz o leitor olhar para elas com uma percepção modificada e é de especial interesse para os filólogos e demais estudiosos do texto. Os manuscritos autógrafos têm inscritos indícios do trabalho do escritor, na sua tentativa de representar o seu texto mental, adaptando-o aos materiais linguísticos disponíveis e ajustando-o, com implicações de forma e conteúdo, às expectativas do destinatário para quem escreve. Segundo o autor, a atenção ao acto de produção, ao invés da estética da recepção, data dos anos setenta, especialmente pelo ITEM francês, e manifesta-se em Portugal nos projectos de edição e estudo de manuscritos autógrafos em curso. A publicação deste álbum de autógrafos, constituído por reproduções fac-similadas de autógrafos literários e sua transcrição diplomática, insere-se no 20.º aniversário da fundação da Associação Portuguesa de Escritores e pretende homenagear os escritores cujos trabalhos estão neles contidos. Segundo o autor, é essencial para a memória da literatura este eixo da produção e ele espera que a leitura deste álbum desperte nos seus leitores um interesse pelos manuscritos de autor e pelo trabalho que eles documentam.

O “Projecto de Estudo e Edição dos Manuscritos Autógrafos de José Régio”, coordenado por Duarte, no âmbito do Programa Lusitânia (Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica/Instituto Camões), foi lançado em 1993 e consistiu no tratamento do espólio regiano pertencente à Casa de José Régio, em Vila do Conde, e na edição genética dos manuscritos autógrafos, com o objectivo de disponibilizar aos estudiosos todos os materiais do espólio do autor. Tal como explicita Duarte (1997), esta edição não é crítica, porque não fixa o texto final autorizado pelo autor (que está disponível nas edições revistas por ele), mas apresenta apenas o aparato de variantes genéticas que antecederam esse texto final, com uma descrição do fenómeno de correcção ocorrido para cada variante (o tipo de emenda: acrescento, alternativa, supressão; e a sua topografia: linha, entrelinha) .

Este projecto motivou uma série de estudos genéticos sobre o espólio regiano, muitos deles publicados na secção “estudos filológicos” do *Boletim do Centro de Estudos Regionais*. Esta secção inclui notas filológicas sobre o espólio regiano, que incidem principalmente na descrição material dos testemunhos existentes e na história da sua produção, e breves estudos genéticos sobre os processos de criação e as práticas de escrita autorais. Numa “Breve incursão pelos escritos de José Régio”, Isabel Cadete

Novais (1997) descreve o processo criativo e as práticas de escrita características do escritor, constituindo este breve estudo uma resposta concreta às duas primeiras teses de Grésillon. Segundo a autora, Régio entrega-se “ao labor da estruturação das ideias, da lapidação das frases, da reescrita dos textos e da composição das páginas, como se tudo obedecesse a um ritual de apuro” (Novais 1997: 21). Esta intenção estética do escritor, para além da preocupação de valor literário, faz Novais relacionar os seus autógrafos com o tipo de “escrita tabular”, referida por Grésillon (Grésillon 1994: 54). Quanto aos hábitos de trabalho de Régio, nota Novais que eles variam em cada fase da produção de um texto, desde o primeiro rascunho até à fase mais avançada da produção, quer na escolha dos materiais de escrita e dos suportes, quer na utilização gráfica da página, revelando-se estes elementos acessórios importantes, na medida em que fazem parte da idiossincrasia do poeta.

Em “Os escritos de José Régio: Uma memória preservada”, Novais (2000) afirma que “estudar os manuscritos autógrafos significa compreender os agentes que fazem parte da idiossincrasia do seu autor: os seus hábitos de trabalho, o ritual de escrita como processo de criação, os suportes que utiliza, e através dessas marcas alcançar os mecanismos da génese da sua obra” (Novais 2000: 67). Resultado deste estudo é a definição de três momentos da produção escrita regiana, correspondentes a momentos diferentes da sua vida (anos 20, anos 30 a 60 e anos 60). Estes distinguem-se pelas preferências de material de escrita e suporte, pelo tipo de produção literária e pelo predomínio em cada um deles de documentos relativos a fases diferentes do processo criativo.

O conteúdo deste artigo será retomado em “José Régio: enveredando pelos trilhos da sua criação” (Novais 2007), sendo-lhe acrescentada a descrição das seguintes fases redacionais do *dossier* genético regiano, mediante o grau de aperfeiçoamento dos textos: a fase embrionária, a fase intermédia de aperfeiçoamento textual, a fase terminal da escrita e a fase das provas tipográficas. Na medida em que “os materiais de trabalho de qualquer escritor permitem-nos aceder a essas marcas deixadas no papel daquilo que foi a sua “oficina”, ou seja, os vestígios de uma longa elaboração mental e escritural” (Novais 2007: 285), a autora expõe também, resumidamente, o percurso genético do texto dramático “Jacob e o Anjo”, que desenvolvera na sua tese de doutoramento (Novais 2004), desde a versão mais antiga do poema “O Anjo da Espada de Fogo” (1926) até à edição *ne varietur* do texto dramático (1964). A autora conclui que, ao longo das sucessivas transformações textuais deste processo, se mantêm alguns tópicos

semânticos, como os elementos intertextuais míticos e históricos e o conflito existencial do eu, mas as transformações exteriores são profundas, pela necessidade de adaptação a géneros literários diferentes (poema inicial, prosa dialogada intermédia e drama final). À semelhança de Duarte (1989), também Novais estabelece fases e níveis genéticos, a partir dos testemunhos existentes. Estes estão organizados em quatro fases (textos preliminares, primeira redacção, autógrafo definitivo e provas) e somam dezasseis níveis de aperfeiçoamento de escrita (cada campanha de correcção está associada a um nível genético diferente). Trata-se, pois, de uma resposta concreta às teses genéticas da estética da produção e das práticas de escrita.

Estes conteúdos são aprofundados, por Novais (2004), na sua tese de doutoramento, *Jacob e o Anjo. A Construção do Texto Dramático em José Régio*. Para além da análise material externa dos testemunhos da obra em questão, a autora procede, aqui, à análise interna das reformulações textuais, atentando nas construções sintácticas, nas escolhas lexicais e na pontuação; na temática; na construção das personagens; e nas alterações feitas ao texto para efeitos de encenação. Este estudo consiste numa resposta concreta às teses da estética da produção e das práticas de escrita de Grésillon.

Possibilitada também pelo projecto editorial lançado em 1993, é a investigação, por Maria Bochicchio, da oficina de José Régio, a fim de analisar o percurso genético de *A Chaga do Lado*. Em *O Paradigma do Pudor* (Bochicchio 2007), a autora apresenta a edição crítico-genética desta obra, segundo modelo editorial elaborado por Tavani (Tavani 1999), precedida por um estudo crítico-literário e genético. No que respeita à génese deste texto, procedeu Bochicchio à “análise dos processos genéticos de depuração estilística e conceptual” desenvolvidos por Régio desde o primeiro rascunho, o que lhe permitiu reconstituir “o percurso feito pelo autor”, e o “estudo dos manuscritos”, que lhe permitiu “avançar a particular sensibilidade estética do autor” (Bochicchio 2007: 15). Já a análise que realizou das variantes “permitiu uma abordagem crítica correcta das questões extra-textuais da obra e da *dynamique de l’écriture* do seu autor” (Bochicchio 2007: 16).

A análise genética da autora consiste, concretamente, na descrição e organização diacrónica do material genético da obra em questão, seguida da análise das variantes autorais, nas categorias de “variantes de escrita” ou “imediatas” e “variantes de leitura” ou “não imediatas” e “variantes livres” e “variantes induzidas” (Bochicchio 2007: 249-250). O capítulo final sintetiza as suas conclusões relativamente à metodologia de trabalho e ao comportamento estético de José Régio. Esta análise genética não se baseia

apenas na observação directa dos testemunhos e na análise das suas variantes, mas também na correspondência do autor, que lhe permite conhecer o processo de formação do livro *A Chaga do Lado* (Bochicchio 2007: 52-58).

Se, por um lado, as reflexões genéticas de Bochicchio se aproximam daquelas dos geneticistas franceses – esta relação é evidente na adopção, pela autora, do conceito francês de *avant-texte* e da categoria tipológica escrita em processo para definir a escrita de Régio – por outro lado, a perspectiva teleológica espelhada de forma evidente no título da conclusão, “A busca da perfeição”, bem como na afirmação “a análise da evolução do texto (...) até à tomada de forma definitiva” (Bochicchio 2007: 249), afasta-se da perspectiva da crítica genética francesa. Isto é natural, se se considerar aquilo que defendi no capítulo anterior: apesar de o exprimirem com convicção, a prática da crítica genética francesa não deixa de ser teleológica, pois o caminhar para um fim é inerente a todo o processo de criação e a análise do crítico genético que descreve esse processo não pode fugir a esta natureza teleológica do próprio processo criativo. Se o autor busca a perfeição, o crítico não pode deixar de ser teleológico quando descreve a busca da perfeição do autor. Por esta razão, o estudo de Bochicchio, bem como todos os outros que referi até aqui, apesar de se posicionar segundo o programa da crítica genética francesa, acaba por adoptar a perspectiva teleológica que resulta da descrição do percurso teleológico do autor.

Um novo projecto de estudo e edição crítico-genética decorre da doação, em 1997, do espólio de Vergílio Ferreira à Biblioteca Nacional, pela viúva do escritor. Hélder Godinho, coordenador do projecto, e Ana Isabel Turíbio sublinham a riqueza do espólio vergiliano, que contém “todos os elementos desejáveis para o estudo genético” (Godinho e Turíbio 2007: 320) das obras de que dá testemunho. Os procedimentos editoriais seguidos por esta equipa seguem de perto os utilizados pela Equipa Pessoa e podem ser consultados na nota editorial de *Escrever* (Godinho 2001).

Noutro volume desta colecção, Fernanda Irene Fonseca (2008b) exprime “a consciência da necessidade de decifração e estabelecimento do texto para leitura e análise do seu conteúdo” (Fonseca 2008b: 15)⁴⁸. No entanto, tendo em conta os objectivos de uma edição crítico-genética, a autora procura não só disponibilizar um texto fiável e de leitura, mas também proporcionar aos estudiosos da obra de Vergílio Ferreira “um contacto mediato com a complexidade do manuscrito” (Fonseca 2008b:

⁴⁸ A análise do diário inédito que edita foi o tema da “Última Lição” de Manuel Irene Fonseca, no Colóquio de Homenagem que lhe foi organizado (Fonseca 2008a).

21), reunindo num extenso aparato genético todas as “marcas de um processo de construção que se desenrolou no tempo” (Fonseca 2008b: 25). Por esta razão, regista exaustivamente incidentes redaccionais, materiais de escrita, lembretes e sinais não-verbais que permitem reconstruir o processo de escrita, prevendo a utilidade deste material para comparações futuras com outros manuscritos vergilianos e considerando este aparato “uma chamada de atenção para um âmbito do estudo da obra vergiliana que a quantidade e qualidade dos manuscritos disponíveis no espólio convidam a desenvolver” (Fonseca 2008b: 25).

Para além da apresentação dos procedimentos seguidos na fixação do texto e na elaboração do aparato crítico-genético, a autora detém-se na apresentação dos manuscritos e retira da sua materialidade algumas “informações para o conhecimento do escritor no âmbito modular da sua relação com a escrita” (Fonseca 2008b: 27). Assim, considera os lembretes existentes indícios de planeamento da escrita; afirma não ter encontrado nos manuscritos muito emendados evidências de uma escrita fácil e fluente, como Vergílio Ferreira a descreve; reconhece nos redireccionamentos discursivos o tipo de emenda mais frequente, como resultado da dificuldade do escritor em verbalizar a sua percepção do real; e identifica, através do material de escrita, releituras parciais e uma revisão geral tardia, cujas emendas predominantes consistem no esclarecimento de nomes próprios e actualização de títulos de obras.

Para além disto, remetendo-se à sua “condição circunstancial de editora deste inédito”, que mantém separada (“na estreita medida em que isso seja possível”) da sua “condição permanente de estudiosa da obra vergiliana” (Fonseca 2008b: 16), limita-se a uma breve referência ao valor documental do manuscrito para o estudo da obra édita: afirma “que o conhecimento deste diário dos anos 40 corrige o perfil de diarista tardio atribuído a Vergílio Ferreira e viabiliza o estudo comparativo de duas fases, afastadas no tempo, de um mesmo tipo de prática de escrita” (Fonseca 2008b: 16); recorda as diferentes implicações de uma obra fragmentária, cuja unidade “não repousa num critério de progressão e acabamento temático” (Fonseca 2008b: 20); e alude às marcas que a releitura tardia do diário deixou não só no texto de *Conta-Corrente*, mas também no romance contemporâneo *Para Sempre*, abrindo novas perspectivas de estudo, no âmbito do estudo do *dossier* genético deste romance, como, por exemplo, a comparação da “depuração” e das “transformações simbólicas” (Fonseca 2008b: 36) que esses elementos colhidos do diário adquirem na nova obra. Segundo a autora, o “salto” para estas perspectivas de estudo seria sem a “rede metodológica” da crítica genética, uma

vez que o tipo de análise vai para além da análise da “superfície textual”, nomeadamente através do estudo das alterações e emendas feitas no decorrer da escrita, mas entraria “no âmbito cognitivo, emotivo, filosófico, na recriação e projecção de mundos através da qual um texto se faz obra” (Fonseca 2008b: 29).

Perante “a quantidade de materiais disponíveis para cada obra a editar”, afirma Godinho justificar-se “favorecer o seu uso em teses, nomeadamente de doutoramento” (Godinho e Turíbio 2007: 321). A dissertação de mestrado e a tese de doutoramento de Turíbio são testemunho desta incursão na oficina de trabalho do escritor. Em *O Traçado da Escrita em Cântico Final, de Vergílio Ferreira* (Turíbio 2004), a autora persegue o objectivo de “apreender o *modus scribendi* de Vergílio Ferreira”, através do estudo do “*dossier* do romance *Cântico Final* no que diz respeito ao material preparatório” (Turíbio 2004: 14). Após a elaboração de um inventário dos materiais genéticos da obra em questão e da sua edição diplomática, a autora realiza um estudo genético desses documentos, baseada na ideia de que “as marcas da “*dynamique créatrice*” (...) deixadas nos manuscritos” permitem “o acesso a uma parcela significativa do processo de criação de uma obra” (Turíbio 2004: 111).

Procurando familiarizar-se com o processo de escrita de Vergílio Ferreira, Turíbio atenta, primeiro, no *dossier* genético do escritor em geral e no tipo de documentos que o constituem, na análise do suporte e dos materiais de escrita para a datação das anotações e nos tipos de anotações. Através do estudo minucioso destes elementos, a autora demonstra a “dinâmica da escrita regiana existente entre as várias fases de trabalho” (Turíbio 2004: 82). Focando-se depois no seu objecto de estudo específico, a autora procura reconstruir o processo de escrita de *Cântico Final*, através do confronto entre as anotações da fase de incubação do romance e os textos das fase redaccional. As primeiras revelam uma preocupação construtiva, patente no trabalho “parcelar” (à semelhança do que Reis e Milheiro (1989) atestam em *Eça de Queiroz*) sobre categorias narrativas (espaço, tempo, acção, personagens). Já os “comecilhos” do romance consistem “nas primeiras tentativas de contextualização das ideias presentes nas anotações” (Turíbio 2004: 146). Turíbio analisa principalmente as transformações do nome das personagens nos diferentes documentos, pela sua importância enquanto “prolongamento da caracterização da personagem” (Turíbio 2004: 126) e, ainda, a “dimensão política reprimida projectada e concretizada nesses “comecilhos” que será depois atenuada na fase de redacção do manuscrito” (Turíbio 2004: 131).

Este estudo visa conhecer o processo de escrita da obra e não identificar o melhor texto. Esta afirmação aponta para uma visão não teleológica do estudo genético. A este propósito, evoca Turíbio a consideração de Jacinto do Prado Coelho (1976) de que as correcções feitas não “revertam sempre e progressivamente em melhoria do texto” (Turíbio 2004: 41), à imagem dos trabalhos de Albalat, mas pressupõem avanços e recuos na escrita. Esta sua preocupação reflecte-se no facto de a autora evitar o uso do vocábulo “progredir”, “porque poderia conduzir à ideia de juízo de valor em relação ao processo criativo” (Turíbio 2004: 127). Porém, como referi no capítulo anterior, a ideia de progressão está inerente a todo o processo criativo, pois o objectivo de quem escreve é sempre caminhar para a perfeição, ainda que essa ideia de perfeição seja a de piorar intencionalmente o seu texto. Neste sentido, é, por isso, pertinente falar de “progressão” numa análise genética, independentemente do facto de a escrita ser feita de avanços e recuos. Estes testemunham precisamente a busca dessa perfeição. Esta ideia não deve ser confundida com uma avaliação estética dependente do gosto pessoal, subjectivo, do crítico.

Anos mais tarde, na sua tese de doutoramento *O Caminho fica longe: matriz genética do processo de construção romanesca em Vergílio Ferreira* (Turíbio 2010), Turíbio contribui para o conhecimento do processo de escrita de Vergílio Ferreira, através da edição crítico-genética de *O Caminho fica longe* e do estudo genético deste romance. A sua análise genética debruça-se, primeiro, sobre os testemunhos manuscritos e, depois, sobre os testemunhos impressos do romance.

Na parte dedicada ao estudo dos manuscritos, Turíbio procura conhecer o percurso da escrita do romance, através da colação dos vários testemunhos genéticos, tendo em conta a análise dos suportes e dos materiais de escrita e das alterações genéticas. Neste último ponto, a autora procura interpretar a “natureza e razão subjacentes” (Turíbio 2010: 467) às emendas autorais, aplicando o mesmo tipo de classificação de Castro (2007): distinção entre emendas mediatas e imediatas; classificação quanto ao tipo de emenda (adição, supressão, substituição e reordenação), variantes em alternativa e macro-variantes; reflectindo também, ainda que muito sucintamente, na questão do tempo que medeia entre escrita, leitura e reescrita. Outro tipo de análise às variantes manuscritas visa a organização das transformações linguísticas operadas (adição, cancelamento, substituição, reordenação, redireccionamento) em categorias gramaticais, de modo semelhante ao praticado por Duarte (1989), elucidando, ainda, sobre o trabalho a nível lexical.

Na parte dedicada às variantes impressas, procede Turíbio à comparação das versões manuscritas com as impressas, atentando especialmente nos episódios acrescentados na versão impressa. Atenta também na análise linguística das últimas transformações genéticas do romance. Por fim, fecha o seu trabalho um capítulo dedicado a reflectir sobre o “contributo do estudo da génese de *O caminho fica longe* para a definição da matriz genética romanesca vergiliana”, onde Turíbio compara o processo de escrita desta obra específica com o da restante produção romanesca de Vergílio Ferreira.

Posterior à conclusão do “Projecto de Estudo e Edição dos Manuscritos Autógrafos de José Régio” e contemporâneo ao projecto de edição crítica-genética do espólio de Vergílio Ferreira é o estudo crítico-literário de inspiração genética intitulado *Metamorfoses da escrita*, onde Maria João Reynaud (2000) atenta na variação textual entre as três versões impressas de *Húmus*, de Raul Brandão. Estas são reescritas da mesma obra e refutam ou relativizam, por isso, a ideia enraizada de que Raul Brandão escrevia por impulso, testemunhando, pelo contrário, a transformação do texto, pelo seu autor, após publicação. *Húmus* reivindica, portanto, a ideia de obra aberta, inacabada, passível de transformação, de *work in progress* constante, recusando, por isso, a visão de uma verdade total em prol de uma verdade fragmentária, patente em cada uma das versões. Assim, a autora defende uma análise baseada no “diálogo” entre elas e não uma análise teleológica, que a levaria a optar pela versão mais recente, como expressão da vontade última do autor, tomando as duas primeiras versões como testemunhos desse caminho progressivo em direcção a ela. O seu objecto de estudo não é, logo, cada uma das três versões, isoladas ou em relação teleológica, mas “o próprio processo de variação sistemática que gera a *tridimensionalidade* de um texto que, sem deixar de ser na essência ele mesmo, se vai tornando *outro*” (Reynaud 2000: 115): “No caso particular de *Húmus*, o que se oferece à interpretação do leitor é um tríptico, cujos painéis se podem ler em vários sentidos: quer respeitando a cronologia, quer subvertendo-a *ad libitum*” (Reynaud 2000: 78).

O posicionamento científico da autora é ditado pelo próprio objecto de estudo. Tratando-se de um “objecto estético em contínua metamorfose, onde se torna evidente uma tensão não apaziguada entre a compulsão para a mudança e a exigência do acabamento”, a autora não se pode situar “nem na mesma posição do estudioso que visa o texto acabado, o seu estado «perfeito»; nem tão-pouco na do geneticista, que procura

refazer os caminhos que levaram ao seu nascimento, através dos vários estados que, dos manuscritos ao antetexto, precedem a sua publicação” (Reynaud 2000: 97).

Apesar de atentar na variação textual, naquela “terceira dimensão” (a do devir) cara à crítica genética, o estudo de Maria João Reynaud não é genético por excelência, pois ultrapassa os limites da génese. Não existem versões manuscritas de *Húmus*, que constituiriam os traços visíveis do mecanismo criativo e testemunhariam o nascimento da sua escrita, sendo, portanto, impossível estabelecer o antetexto, dado indispensável para o estudo genético. Mas a autora considera que “estes passos reflexivos”, que “têm a ver com os próprios fundamentos da crítica genética, não perdem a sua pertinência relativamente a um processo de enunciação escrita que envolve as sucessivas versões publicadas de uma mesma obra”. Segundo a autora, estas põem “em questão uma separação rígida entre a esfera de produção, domínio privado do escritor, e a esfera de recepção, domínio público do receptor”. Embora entenda ser necessária “a distinção entre esses dois universos”, a autora avança “a hipótese de reconstruir, a partir dos vestígios de um trabalho latente, o movimento de retroacção que resulta do desdobramento do escritor em leitor de si mesmo, pondo em causa o conceito de *texto* como uma unidade estável e bem delimitada, isto é, o texto como um todo fechado, coerente e *acabado*” (Reynaud 2000: 79-80). Esta sua proposta de aplicação da teoria genética ao estudo da variação textual entre versões publicadas, aproxima-se, segundo ela, do conceito de “genética alargada” de Claude Duchet.

“Apesar de a dinâmica de escrita ser indissociável de factores de ordem externa (de natureza psico-sociocultural)”, a reflexão que a autora se propõe fazer “visa os fenómenos de transformação interna, de carácter micro e macroestrutural, que resultam de uma prolongada tensão entre a escrita e o texto no acto da sua produção” (Reynaud 2000: 57). Este estudo centra-se, pois, nestas “zonas de conflito textual” entre as três versões impressas de *Húmus*, procurando esclarecer sobre as *razões* (Reynaud 2000: 66) da sua reescrita. O caso particular desta obra testemunha que “a reescrita nem sempre se esgota na procura de uma **maior correcção gramatical** ou na exploração das virtualidades da língua pelo **apuro estilístico**” (Reynaud 2000: 57) – este tipo de alterações são as menos numerosas e “menos significativas no cômputo geral das alterações” (Reynaud 2000: 254) –, mas “implica uma verdadeira retextualização, devido a operações profundas que se operam e **reforçam a coesão** temática e rítmica do enunciado” (Reynaud 2000: 57) – estas são as intervenções “efectivamente importantes” que “vão no sentido de conferir à narrativa um **maior equilíbrio** rítmico-semântico, ou

seja, de reorganizar ritmicamente o conteúdo, de modo a que se intensifique um efeito de abertura, referível a uma estética heterodoxa do «inacabamento»” (Reynaud 2000: 254). Repare-se que as expressões por mim destacadas apontam claramente para a ideia da busca da perfeição por parte do escritor. Se este objectivo teleológico está presente aquando da escrita da obra, não pode deixar de estar presente também na análise da sua génese. Assim, Reynaud, apesar de afirmar não realizar uma análise teleológica por não optar pelo texto mais recente em relação ao qual organiza os textos anteriores, não pode deixar de seguir uma visão teleológica quando atenta nos movimentos da reescrita e na sua motivação, pois estes testemunham, como provam as expressões destacadas, a preocupação teleológica do escritor em fazer progredir o seu texto em direcção à perfeição.

Segundo a autora, a “insatisfação patente na reescrita do livro é da ordem do espírito e não do estilo do escritor” (Reynaud 2000: 57). Novamente a ideia de teleologia aparece encerrada neste sentimento de “insatisfação” que move o autor na reescrita da sua obra em busca da perfeição. Esta constatação leva-a a optar por uma análise macroestrutural: “parece-me que, no caso de *Húmus*, qualquer proposta de classificação que não tenha em conta a especificidade estrutural da obra, exige um esforço de sistematização desmedido e pouco esclarecedor do ponto de vista da intenção operativa do Autor” (Reynaud 2000: 112); “considerar o *Húmus* nos seus três estados sucessivos é procurar reconstituir o percurso de um objecto estético em metamorfose e multiplicação. O que se visa não é tanto a evolução estilístico-temática, mas o processo de recriação desencadeado por uma motivação interna” (Reynaud 2000: 112).

A opção por este tipo de análise não põe em causa as potencialidades de uma análise microestrutural. Segundo a autora, “perspectivar o trabalho oficial do escritor em função da elaboração linguística tem um indiscutível interesse operativo do ponto de vista estritamente genético” (Reynaud 2000: 101). Esta opção prende-se tão somente com o objectivo do estudo em questão e com a constatação de que uma análise “da elaboração linguística (...) não basta para explicar a dinâmica da criação, a qual excede largamente a inventariação dos fenómenos que resultam da projecção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático (a escolha, através da linguagem, dos «possíveis literários» que envolvem, além da competência linguística, uma competência retórica e estilística)” (Reynaud 2000: 101)⁴⁹.

⁴⁹ Outro passo da obra serve-me para reforçar e sintetizar as prioridades do estudo da autora: “se é verdade que R. Brandão faz correcções de umas versões para as outras, visando uma maior pureza

Devido à insuficiência dos modelos linguísticos de descrição para a realidade literária em questão e à inexistência de suporte teórico amplo para abarcar e alicerçar a sua reflexão, a autora segue o “mais desafectado de todos os métodos: o diálogo com a obra, lançando mão de uma estratégia que respeite em absoluto a mobilidade da sua arquitectura” (Reynaud 2000: 115).

Este estudo de Reynaud baseia-se, portanto, num método comparativo entre as três versões de *Húmus*, no qual se identifica, primeiro, a operação de escrita patente em cada alteração (Reynaud 2000: 113) e, depois, o tipo de variação textual nela implicada. Já fundamentei anteriormente como o método comparativo é teleológico. “Podemos dizer que as sucessivas reescritas de *Húmus* implicam uma série de actos enunciativos – gestos de escrita – indissolúvelmente ligados uns aos outros, de que resultam alterações cuja extensão só se torna perceptível pondo em paralelo as três versões. Estas alterações, correspondentes a fenómenos de supressão, acrescento e deslocamento que atingem a estrutura profunda e solicitam uma reordenação do discurso, podem ser vistas genericamente como variantes *enunciativas*. É importante salientar que a maior parte das variantes *de pontuação* resulta destas alterações. Só depois do levantamento destes fenómenos se torna possível definir o tipo de *variação* textual (quer ao nível do conteúdo, quer ao nível da expressão) por eles ocasionada. As variantes lexicais e sintácticas – ou mais propriamente estilísticas –, que traduzem preocupações de ordem formal ou deixam entrever o propósito de uma maior «correção» gramatical no arranjo de uma frase ou de um período, são menos frequentes” (Reynaud 2000: 116).

A análise da variação é feita especialmente no subcapítulo “Movimentos de escrita em *Húmus*: do(s) texto(s) à Obra”. Segundo a autora, a variação “pode ser globalmente interpretada em função de três princípios gerais que parecem governar os movimentos de reescrita (...): 1) a **coesão** rítmico-semântica; 2) o **reforço** da dimensão dialógica; 3) a **intensificação** da vertente poético-simbólica” (Reynaud 2000: 272). Repare-se novamente como as expressões por mim destacadas apontam no sentido de aperfeiçoamento, de busca de um grau mais elevado de alguma coisa que já existia. Se o aperfeiçoamento estilístico que era o centro das preocupações das análises estilísticas

gramatical ou uma mais clara expressão sintáctica; se pode, ocasionalmente, alterar uma palavra ou frase para criar um efeito estilístico, as intervenções a que aludimos são de outra ordem. São alterações que afectam a estrutura profunda e demonstram que o Autor se lança num processo de *destruição-reconstrução* (de *reescrita*), praticado no decurso da releitura, a qual reactiva um *projecto* de conjunto e determina as *metamorfoses* do *objecto* estético. O grosso das operações a ela ligadas tem pois a ver com a obra considerada na sua globalidade e com a dimensão produtiva que a sustenta: uma obra aberta, cuja essência se revela através da multiplicidade dos fragmentos que a constituem e da mobilidade potencial que os anima” (Reynaud 2000: 95).

dos anos 60, apontando claramente num sentido teleológico, também estes três princípios de Reynaud testemunham a “obra em progresso”, logo, apontam igualmente num sentido teleológico. Tal como afirma a autora, “com o estabelecimento destes princípios, que se condicionam uns aos outros, pretendemos lançar alguma luz sobre um trabalho de (re)enunciação complexo, de modo a pôr em evidência as suas linhas de força, sem deixar de respeitar a realidade textual de cada uma das versões de Húmus. Em vez de modelos analíticos rígidos, que triturariam o texto em nome de uma descrição objectiva e científica, preferimos o diálogo com a obra «em progresso», através dos «testemunhos» impressos de que dispomos, para que se possa tornar mais evidente a concepção estruturalmente «aberta» que lhes subjaz” (Reynaud 2000: 273).

Concluindo, *Metamorfoses da escrita* consiste numa análise crítica literária, que inclui de modo especial a comparação entre versões publicadas, adoptando princípios da crítica genética francesa, mas seguindo inevitavelmente um olhar teleológico. Esta obra incide especialmente na interpretação das razões das emendas autorais e, neste ponto, é de especial relevância a diferenciação feita pela autora entre microanálise e macroanálise (onde atenta especialmente, analisando a movimentação do texto entre capítulos, supressões e acrescentos de texto) e a sua noção de “níveis de escrita”⁵⁰. Para além disso, contribui com reflexões a propósito dos “princípios gerais” que regem a movimentação da escrita (o porquê) e do conceito de “linhas de forças” do texto (o *como* o texto se transforma) (Reynaud 2000: 273).

O projecto “Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett”, coordenado por Ofélia Paiva Monteiro, tem como volume inaugural *O Arco de Sant’Ana* (Santana 2004). A organização global dos cerca de trinta volumes previstos e os critérios de edição e transcrição das edições são anunciados por Monteiro (2006). Este artigo abre com uma referência ao testemunho de escritores sobre o esforço da criação literária, testemunhado nos papéis dos escritores. A atenção à génese dos textos no âmbito deste projecto editorial é confirmada pela sua coordenadora, ao afirmar que editar criticamente Garrett significa “percorrer a preciosa oficina d(o) escritor” e “auscultar a sua intimidade criativa” (Monteiro 2006: 44). Segundo ela, o editor crítico é um “estudioso-filólogo que procura detectar, em análises necessariamente miúdas, o “fazer” que está por detrás da “obra feita”, encontrando nos “tacteios” que caminham para a

⁵⁰ “As intervenções do Autor, de versão para versão, não se situam todas ao mesmo nível: as menos numerosas dizem respeito à manifestação estilística do conteúdo (...); aquelas que são efectivamente importantes vão no sentido de conferir à narrativa um maior equilíbrio rítmico-semântico” (Reynaud 2000: 254).

“graça da chegada” estádios da língua, maturações de concepção e de estilo, evoluções ideológicas, de inequívoco “valor” cultural e estético”; um estudioso filólogo que retira do seu trabalhar penoso uma compreensão mais aguda de quanto “custa e significa um verso” e uma fruição mais plena da depurada obra conclusa” (Monteiro 2006: 41).

Nestas palavras, que se inscrevem no âmbito hermenêutico da filologia, reconhece-se o objectivo interpretativo da crítica genética, que penetra no mundo complexo da génese (a partir de vários pontos de vista: estudo da língua, do estilo, das ideias), inacessível quando se atenta apenas na obra concluída. A ideia também patente de um caminho esforçado na busca da obra final, através de maturações a vários níveis, remete para uma interpretação teleológica da génese da obra, que a crítica genética considera, por si só, redutora. No entanto, Paiva Monteiro refere a existência de numerosos autógrafos que representam projectos abandonados, que são “importantes pelos dados que fornecem” (Monteiro 2006: 43), sendo possível cotejar alguns deles com algumas obras terminadas. Esta atenção aos materiais genéticos abandonados é privilegiada na crítica genética francesa. Tal como Grésillon, também Paiva Monteiro refere que alguns desses textos rejeitados podem ser “mero passo para uma criação vindoura”, guardados “para aproveitamentos futuros” (Monteiro 2006: 47).

Uma das razões que torna frutuosa uma edição crítica integral das obras de Garrett é, segundo a autora, a possibilidade de “entrar em contacto com um *percurso* – nos planos ideológico, estético, linguístico, estilístico – entretecido com as mudanças socioculturais da nossa primeira metade de Oitocentos” (Monteiro 2006: 43). Trata-se, no fundo, da possibilidade de verificar como é que textos de períodos diferentes da vida do escritor foram condicionados pelos valores estéticos e culturais desses períodos respectivos. Esta razão prende-se com a tese da estética da produção, na medida em que estuda as condições de emergência da obra garrettiana, influenciadas pelo saber exterior – estético, cultural e social – da época em que o escritor viveu.

A informação genética aparece em dois lugares da edição: no aparato de índole crítico-genética, que regista as variantes autorais, e na introdução, que dá conta de questões filológicas específicas de cada obra, esclarecendo o seu lugar na produção garrettiana e pondo em relevo a sua “tessitura formal e semântica”, e “do marulhar imaginativo que antecedeu a sua “consolidação” num projecto consistente” (Monteiro 2006: 51).

Para além disso, essa informação genética revelada pela edição crítica propicia estudos separados das edições, mas por ela fomentados. Tal é o caso das conclusões que

Paiva Monteiro explana no presente artigo acerca das “mutações e do muito trabalho que, a nível micro-estrutural, está por detrás da “flexibilidade de estilo espantosa” de Garrett” (Monteiro 2006: 52), os quais são visíveis através do cotejo entre um fragmento de texto da última edição autorizada de *Viagens da Minha Terra* e a sua versão inicial num manuscrito autógrafo incompleto.

É também o caso do estudo “Sobre a fábrica textual de *O Arco de Sant’Ana*”, de Maria Helena Santana (2006), para quem “o principal contributo de uma edição crítica reside”, “para além do [seu] interesse patrimonial e filológico”, “no que ela possa acrescentar ao conhecimento literário de um autor” (Santana 2006: 68). O seu estudo explora precisamente a potencialidade da informação genética revelada pela edição crítica, pondo a nu “o processo de construção da narrativa a partir da sua fase embrionária” (Santana 2006: 68), o que acrescenta, de facto, ao conhecimento literário sobre Garrett instruções acerca da sua produção.

Baseado nas variantes dos testemunhos de *O Arco de Sant’Ana* registadas no aparato genético da sua edição crítica, esta sua análise visa “evidenciar os aspectos mais relevantes da fabricação do texto” (Santana 2006: 60). Este, na sua estrutura (acção, personagens, cenas, diálogo e sequência de capítulos), mantém-se íntegro desde os primeiros rascunhos, mas o discurso é muito aperfeiçoado na passagem a limpo da primeira para a segunda versão manuscrita, destinada a ser original de imprensa. Nela, apuram-se as microestruturas discursivas, apenas esboçadas ao correr da pena na versão inicial, através de acrescentos textuais para “prolongar cenas, desdobrar diálogos, desenhar melhor as personagens, criar efeitos retóricos” (Santana 2006: 62).

Atentando nos desenvolvimentos da narrativa, da primeira para a segunda versão manuscrita, quer ao nível técnico-compositivo, quer ao nível estilístico, o olhar genético de Santana recai sobre o modo como Garrett construiu a acção e as personagens da obra (privilegiando, na primeira versão, a parte dramática da acção, e, na segunda, o trabalho de narrativização), teatralizou o texto (principalmente os episódios finais da obra, enfatizando sentimentos e expressões das personagens e acentuando movimentações cénicas dramáticas, para obter um efeito do tipo retórico-teatral) e trabalhou humoristicamente o discurso (inserindo comentários irónicos sobre a política, os costumes e os tipos sociais).

Já no que respeita às transformações ocorridas nas versões impressas, destaca a autora “correções de pormenor, de carácter estilístico e sintáctico”, a par de “longas sequências descritivas”, que foram acrescentadas ao texto da 1.^a edição, para completar

a caracterização da personagem principal, “imprimindo-lhe a densidade psicológica que não tinha” (Santana 2006: 66).

Para além do apuro estilístico da escrita garrettiana, estas considerações genéticas patentearam o processo de composição da obra e como as “reacções da crítica às fragilidades da obra (...) pesaram sensivelmente na recomposição do romance” (Santana 2006: 68).

“A escultura da dor no *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett” de João Dionísio (2012) é um estudo motivado pelo trabalho em curso da edição crítica genética de *Frei Luís de Sousa*, mas afasta-se da função de estabelecimento crítico do texto para se aproximar da função interpretativa, na medida em que visa “reflectir como certos aspectos do *Frei Luís de Sousa* podem ser lidos à luz de uma particularidade de um dos testemunhos subsistentes” (Dionísio 2012: 39). Este objectivo aproxima-o da finalidade interpretativa da crítica genética francesa.

A partir da supressão de “Lacoon”, patente no manuscrito da obra em questão, o autor interpreta as possíveis razões para a escrita e, depois, para o cancelamento das letras iniciais do nome “Lacoonte”. Se, por um lado, a referência a esta figura mitológica é conveniente, como comentário ao drama de Frei Luís de Sousa, pelas potencialidades comparativas entre a história de Lacoonte e a do protagonista de Garrett, e, também, como argumento para o sustento do drama enquanto tragédia; por outro lado, a sua remissão para a arte escultórica, quer através da escultura de mármore patente no Museu do Vaticano, quer através do ensaio homónimo de Lessing, pode ter sido razão para a eliminação deste episódio por Garrett. Na linha do ideal de moderação estatutária defendido pelo autor alemão no ensaio referido, é possível que Garrett se tenha sentido impelido a retirar do seu texto esta imagem masculina desfigurante da dor, facto coerente com a sua intenção programática de “erradicar os excessos típicos do dramalhão do seu tempo ou das tragédias antigas” (Dionísio 2012: 46), não deixando, porém, de responder ao apelo melodramático do seu texto, na medida em que inclui, em vez dela, duas personagens femininas: D. Madalena e D. Maria.

Este estudo centra-se, portanto, naquilo que é o principal interesse da crítica genética: a interpretação sobre o que poderia ter sido e não foi, sobre o que foi eliminado, a atenção aos vestígios textuais que se desviam da linha do texto final, na medida em que nele não figuraram. Repare-se, porém, como, apesar de se centrar sobre os materiais rejeitados, este estudo é teleológico, pois visa compreender precisamente o porquê da sua eliminação no texto final.

Trata-se de uma resposta concreta à primeira tese de Grésillon, sobre a estética da produção, na medida em que Dionísio se acerca do saber estético exterior, neste caso, a intenção programática de Garrett acerca dos excessos do drama e as reflexões de Lessing sobre as fronteiras entre pintura (enquanto arte geral, que inclui escultura) e poesia, para estudar um passo específico do nascimento da obra em questão. Dionísio estabelece uma relação entre o texto e elementos escultóricos, tal como Grésillon (2008), na sua análise sobre o texto de Salomé, estabelece uma relação entre o episódio textual de Salomé e um baixo relevo arquitectónico presente na catedral de Rouen. Embora a primeira ligação seja explicitamente referida por Garrett na sua obra, esta possibilidade de conexão entre artes, permitida pela subjectividade inerente às análises interpretativas, parece ser prática corrente nas análises genéticas.

Também em 2007, duas publicações são importantes para testemunhar a atenção portuguesa à génese das obras: o oitavo número da revista *Veredas*, dedicado à crítica textual, organizado por Duarte, e o volume *As mãos da Escrita*, organizado por Duarte e Braz de Oliveira, a propósito do 25.º aniversário do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea.

O primeiro consiste numa reunião de vinte ensaios de autores “de formações e metodologias diversas” (“Editorial”: 10), que trabalham com “manuscritos autógrafos ou com tradições complexas de transmissão de textos fundamentais da nossa cultura” (Duarte 2007a: 29). Estes ensaios testemunham “a diversidade, que permite uma visão ampla e multifacetada da crítica textual que se faz em língua portuguesa” (“Editorial”: 10). Dividido em cinco partes, o volume agrupa quatro textos sobre “Teoria e Crítica da Crítica”, dois ensaios que testemunham a utilidade da crítica textual e da crítica genética para os estudos linguísticos, dez textos sobre projectos de edição crítica de escritores portugueses (Eça de Queiroz, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, José Régio, Vergílio Ferreira, Carlos de Oliveira), brasileiros (Cláudio Manuel da Costa, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, José Guimarães Rosa) e luso-brasileiros (Tomás António Gonzaga) e sobre questões genéticas deles decorrentes, dois ensaios de crítica textual sobre textos traduzidos para o português e um sobre arquivística.

A abrir o volume, o artigo “Tempo de Perguntar”, de Duarte (2007a), reflecte sobre as novas potencialidades de estudo encerradas nos manuscritos autógrafos e questiona, em jeito de mote a ser desenvolvido através dos testemunhos seguintes, o que se faz com eles, no âmbito filológico, no tempo em que este artigo foi escrito. Esta atenção filológica sobre os manuscritos autógrafos é testemunhada pelo interesse do

próprio autor nestes documentos, enquanto lugar de vestígios do processo criativo, “uma espécie de pegadas no caminho que (os escritores) seguiram” (Duarte 2007a: 11), “seja ou não com o objectivo de o(s) editar” (Duarte 2007: 23).

Após descrever o filólogo enquanto preservador de manuscritos (antigos e modernos), através da sua reprodução textual e descrição material, Duarte apresenta “a imagem do filólogo a espreitar os acidentes da génese do texto documentados no manuscrito autógrafo, na expectativa de assistir ao momento da cena primitiva” (Duarte 2007a: 14). Algumas reflexões tecidas por Duarte neste ensaio introdutório são próximas à abordagem francesa da génese dos textos. A primeira é a consideração de que o texto em fase de processo espelha o exercício do escritor de “tornar as construções que utiliza conformes às regras a que está obrigado, sejam elas gramaticais, em sentido específico, ou genéricas e sociais, em sentidos mais latos”, o que faz através das operações universais da escrita (acrescento, supressão, substituição e deslocação)⁵¹ até estar satisfeito com o seu resultado. Repare-se como o procedimento da reescrita em busca da satisfação é teleológico.

A segunda é a imagem do filólogo que se ocupa da crítica textual genética, ou seja, “do oficial que se ocupa dos textos enquanto *processo* e não enquanto *produto*”, olhando “o texto em movimento (...) que vale por isso mesmo e não por aquilo que poderia vir a ser” (Duarte 2007a: 23). Repare-se que este olhar sobre o processo é coincidente com o da crítica genética francesa. Coincidente também com os princípios teóricos da escola francesa é a perspectiva não teleológica que o autor atribui à crítica textual moderna quando trabalha com um manuscrito “que contém um texto não acabado (e logo, um não-produto)” (Duarte 2007a: 23), por oposição à da crítica textual tradicional. A análise da génese que não tem correspondência com um texto final é apanágio da crítica genética e, neste artigo, Duarte relaciona-a com o trabalho da crítica textual genética. Porém, já referi anteriormente que todo o processo de escrita, mesmo não concluído, é teleológico, e, por isso, mesmo um texto não acabado não pode deixar de ser objecto de uma análise teleológica: ainda que não tenha atingido o grau de perfeição necessário para o autor ficar satisfeito com o resultado e o dar por concluído, os seus vestígios genéticos não deixam de reflectir essa busca pelo objectivo não alcançado. A já referida ideia de “pluralidade de vontades” expressa por Duarte noutro

⁵¹ O autor revela o seu interesse específico pelo “estudo dos processos de composição e de transmissão do texto numa perspectiva linguística” (Duarte 2007a: 23), perspectiva coincidente com a de Grésillon (2008: 8).

artigo (Duarte 1995a: 338) é disto elucidativa: não sendo possível alcançar a vontade derradeira coincidente com o texto final, existe patente nos vestígios materiais genéticos – escrita, cancelamento e reescrita – uma sucessão de vontades que testemunham essa busca teleológica do escritor.

A terceira é a activação da componente hermenêutica da crítica textual, quando se ocupa de duas “dimensões processuais” (Duarte 2007a: 24) inscritas nos manuscritos autógrafos: a do processo discursivo e a do processo material. A primeira diz respeito ao estudo da linguagem, numa perspectiva geralmente diacrónica, e analisa as diferenças entre um estado discursivo anterior e um posterior; a segunda refere-se ao estudo dos materiais físicos (suporte, material de escrita, traços gráficos) utilizados durante a produção e reprodução de um texto. Este lado hermenêutico da disciplina filológica está espelhado também na seguinte afirmação do autor: “Na minha qualidade de filólogo, eu não posso fazer outra coisa que não seja decifrar e interpretar todos os traços deixados pelo autor no conjunto dos manuscritos do texto com que trabalho e de que, eventualmente, retiro uma edição crítica”⁵².

Por fim, a quarta é a referência do autor às três grandes fases da génese de um texto (fase pré-redaccional, fase da textualização e fase de acabamento), que recorda a tipologia de Grésillon (1994: 100)⁵³.

O volume *As mãos da escrita* tem como protagonista o manuscrito autógrafo, que é “honrado” “nas suas múltiplas facetas – de *testemunho* do processo de criação textual, de *monumento* integrante do património cultural, e de *documento* das marcas físicas do autor nos seus materiais de trabalho” (Duarte 2007b: 25). No texto que dá título ao volume, Duarte refere-se a uma tarefa dos críticos textuais modernos que é análoga à dos críticos genéticos franceses: ocupar-se “dos manuscritos autógrafos dos grandes escritores, com vista a estudar a sua arte de escrever” (Duarte 2007b: 18). À semelhança dos geneticistas franceses, esta abordagem é motivada “por razões

⁵² O “Editorial” evoca também esse lado hermenêutico da disciplina, ao referir-se à actividade do filólogo de buscar “marcas dos processos criativos que embalaram os escritores, problematizando situações psico-sociais e histórico-culturais” (Zilbermann 2007: 9).

⁵³ Segundo Grésillon, toda a génese atravessa sucessivamente três fases distintas, quer estejam atestadas quer não: “une *phase prérédactionnelle*, comportant recherches documentaires, notes programmatiques, scénarios, plans et ébauches, puis une *phase rédactionnelle*, comportant les différentes étapes de l’élaboration textuelle, enfin, une *phase de mise au point*, comportant des manuscrits et tapuscrits entièrement textualisés et peu raturés, des mises au net, des copies définitives (autographes ou non), des corrections d’épreuves ou d’éditions” (Grésillon 1994: 100). Biasi refere igualmente as duas primeiras fases, mas subdivide a terceira em duas: a fase “*pré-éditoriale*” e a fase “*éditoriale*” (Biasi 2011: 78), a primeira incluindo o manuscrito definitivo, sua passagem a limpo, provas corrigidas e o *bon à tirer* (Biasi 2011: 99-108), e a segunda contendo a edição pré-original, a 1.ª edição e sucessivas edições em vida do autor (Biasi 2011: 108-114).

científicas” e enquadrada “por modelos epistemológicos” que possibilitam um “conhecimento do autor *in actu et in itinere*”, “na medida em que a sua acção criadora se torna observável no plano dos conhecimentos naturais (por exemplo, a explicitação de uma gramática estilística, baseada na observação e na análise dos materiais linguísticos e narrativos sucessivamente eliminados, acrescentados, transformados ou substituídos ao longo do processo genético da obra)” (Duarte 2007b: 20). Trata-se, pois, da elevação do manuscrito autógrafo à categoria de objecto de estudo, tal como teorizado por Grésillon. Pode-se ainda reconhecer os princípios da crítica genética francesa na consideração de Duarte de que não é correcto olhar o manuscrito numa perspectiva teleológica, segundo a qual tudo tende para um fim definido, mas sim aplicar um “método comparativo” (Duarte 2007b: 24-25) às “marcas de manipulação genética”, para se “deduzir um processo genético (definido no eixo paradigmático-diacrónico) e um processo experimental (definido no eixo sintagmático-sincrónico, mas com implicações de catástrofe no eixo paradigmático-diacrónico)” (Duarte 2007b: 19), resultantes da tentativa do autor representar textualmente, condicionado por vários factores, os *realia* de que parte.

Estes dois volumes reúnem ensaios que testemunham como, tal como um geneticista francês, também “um filólogo que se preze não resiste aos encantos de um manuscrito autógrafo” (Duarte 2007: 174) e como também ele se debruça sobre a crítica genética, no sentido de interpretação das marcas genéticas deixadas nos autógrafos: “como resistir a tudo isto, a este pulsar do humano e único por detrás dos códigos sociais que são a língua, a escrita, o género literário?” (Duarte 2007: 174).

Finalizo esta incursão na bibliografia portuguesa, debruçando-me sobre a atenção genética a um manuscrito de Eça de Queiroz, escritor a quem foram dedicadas as primeiras reflexões genéticas no âmbito filológico que referi. O reaparecimento, em 2007, de um autógrafo contendo uma redacção de *A Ilustre Casa de Ramires* suscitou o projecto da sua edição genética pelo Centro de Investigação da Universidade de Lisboa, o qual tem motivado estudos sobre a génese desta obra. Segundo Isabel Rocheta (2013), o manuscrito contém uma versão muito primitiva e emendada da obra, pelo que é possível observar nele “a escrita queirosiana *in fieri*, surpreendendo o escritor-artesão à banca de trabalho, na demanda do que neste original surge ainda como um *romance virtual*” (Rocheta 2013: 176). O objectivo de estudar o processo de escrita deste documento é referido por Cristina Sobral e Isabel Rocheta (2011: 181) a par dos

objectivos de descrevê-lo materialmente de forma detalhada e de transcrevê-lo geneticamente. Este objectivo é, portanto, semelhante ao da crítica genética francesa.

Em 2011, Sobral e Rocheta procuram definir o lugar deste manuscrito no longo processo de génese do romance, através da colação deste exemplar com outros existentes da mesma obra. A reprodução de erros nele existentes e a introdução de erros paleográficos induzidos por escrita deficiente deste autógrafo provam que este é o antecedente directo da versão da revista *A Arte*, a primeira publicação deste texto. Uma vez integrado este novo autógrafo na ordenação cronológica dos testemunhos, que tanto Biasi como Grésillon consideram tarefa da primeira metodologia da crítica genética (descrição material filológica), as autoras desenvolvem considerações interpretativas que já entram no domínio da segunda metodologia da crítica genética (o campo da interpretação, da análise) ou naquilo que, segundo Espagne e McGann, se pode considerar o campo hermenêutico da filologia. Ao observarem o “padrão de evolução de variantes” (Sobral e Rocheta 2011: 185), elas concluem que, tal como atestado noutras obras queirobianas (Duarte 1985), o processo de construção literária testemunhado neste autógrafo consiste num movimento de expansão do texto por meio de sucessivas amplificações, seguido por um movimento de depuração, eliminador de excessos. Esta atenção às práticas de escrita do autor, comparando especificidades autorais em obras diferentes, é matéria da segunda tese teórica de Grésillon. As autoras contribuem ainda para a fundamentação desta tese no caso de Eça ao constatarem o procedimento comum do escritor ao deixar margens para a escrita de variantes, porém, demoram-se na análise de etapas de reescrita, não apenas através de elementos materiais, mas sobretudo através da análise semântica das variantes, para concluir que o movimento de escrita de Eça nem sempre obedece ao esquema página>entrelinha>margem: a existência de sequência exactamente inversa testemunha a necessidade de análise atenta durante a transcrição e interpretação do texto. No final do artigo, deixam em aberto uma questão do maior interesse para fundamentar, não só a tese das práticas de escrita, mas também a da estética da produção. Trata-se de saber se é possível associar sistematicamente as emendas mediatas a um desejo de amplificação com vista à evolução diegética do romance e as emendas imediatas a um desejo de apuramento estilístico.

Em 2013, Rocheta atenta especialmente na interpretação das modificações introduzidas por Eça de Queiroz neste manuscrito: “independentemente de juízos de valor assentes no nosso próprio gosto (...), interessa, sim, apreender qual o sentido, quais os efeitos das alterações introduzidas” (Rocheta 2013: 177). Estas emendas, que

dizem respeito, segundo a autora, à acção, composição e estilo do texto, testemunham o “culto da perfeição”, “a persistência, a argúcia, o apuro queirosianos”. Elas espelham a “atenta revisão” autoral “na pesquisa de coesão interna e força expressiva”, o seu “esforço constante (...) na busca da coerência quanto a personagens e suas motivações, e quanto a espaços e atmosferas. Encontrar *le mot juste*: esse o labor tenaz que o autógrafo documenta, a par da conquista do estilo próprio” (Rocheta 2013: 177). Estas conclusões são, aliás, confirmadas pelo próprio escritor, que escreve em carta de 21 de Outubro de 1891 a Luís Magalhães: “tenho andado a rever o conto – operação que é sempre para mim longa e laboriosa. É quase uma recomposição” (Sobral e Rocheta 2011: 181). Este tipo de considerações aproximam a abordagem de Rocheta de uma perspectiva teleológica, que interpreta os materiais genéticos em direcção do texto final, ou seja, que atenta na evolução textual efectuada pelo autor até encontrar a sua forma mais perfeita. Este tipo de análise, embora seja teoricamente oposta aos princípios da crítica genética francesa segue, como defendi no Capítulo I, a lógica natural do pensamento do autor, que escreve por tentativa e erro até encontrar a forma que o satisfaça.

A análise dos sentidos e efeitos das mudanças não é exaustiva, centrando-se a autora, neste estudo, apenas em três deles: a busca de subtilidade, leveza e exactidão. Isto é visível no esforço do autor em distanciar realidade e ficção, diluindo referências directas a personagens e locais verídicos, contornando assim o óbvio e concedendo maior espaço ao leitor para indagações interpretativas. Acontece também na opção do autor por uma focalização neutral em vez de interventiva, aliviando, desta forma, a exposição do ponto de vista do narrador. Outros passos seleccionados pela autora testemunham a opção de Eça por suavizar, na narração, passos duros, irónicos ou repulsivos, preferindo a discrição e a sugestão em detrimento da explicitação. E, por fim, a autora evoca também a supressão de expressões em língua francesa, que alivia o texto e o torna mais acessível a leitores não familiarizados com aquela língua. Todos estes casos ilustram o afastamento “dos cânones da doutrina da escola naturalista, ganhando a obra em subtilidade e poder sugestivo” (Rocheta 2013: 185).

Comparativamente com o tipo de análise realizada em Sobral e Rocheta (2011), que incidia mais na descrição de aspectos materiais observáveis (embora requerendo um certo nível de subjectividade, nomeadamente para a definição dos movimentos do processo de composição e para a definição de etapas da reescrita), esta análise apresenta um nível mais aprofundado de subjectividade, pois consiste em interpretar o sentido das

mudanças, que, apesar de inscrito na materialidade do objecto, depende sempre da interpretação do investigador.

Este capítulo procurou mostrar a vitalidade, em Portugal, da hermenêutica genética, aliada às preocupações editoriais filológicas. O interesse pela génese dos textos floresceu em Portugal, à semelhança dos restantes países, através do contacto com os autógrafos modernos, que, pelas suas características, exigiram uma exploração científica diferente daquela levada a cabo para os textos sem marcas de génese. Devido à tradição filológica do país, a tendência é que essa exploração se tenha desenvolvido sobretudo ao nível do tratamento editorial desses materiais, com todas as actividades que lhe estão inerentes, sendo neste âmbito que surgiram as questões hermenêuticas sobre a génese dos textos, auxiliando algumas vezes a sua fixação crítica. Estas apareceram de forma espontânea, a partir da própria materialidade do objecto de estudo, tendo muitas delas precedido, por isso, as teses de Grésillon. Entretanto, a teoria genética desenvolvida no seio da crítica genética francesa, especialmente centrada na interpretação da génese e não na sua edição, tem vindo a revelar-se uma importante referência para as abordagens genéticas de outros países. Em Portugal, esta teoria tem permanecido ligada à influência filológica do país, sendo acolhida, por isso, no seio da componente hermenêutica da filologia. A atenção não exclusiva aos primeiros vestígios genéticos, mas suficientemente ampla para acolher também as variantes impressas, e a adopção de uma perspectiva teleológica são algumas das características dos estudos genéticos em Portugal, que diferem dos estudos franceses mais na teoria do que na prática, pois, como ficou patente no capítulo anterior, também a crítica genética francesa alargou os limites do seu objecto de estudo e não deixa de se basear em procedimentos teleológicos para analisar a génese dos textos.

Capítulo III

Teses da poligénese e da difusão

O aparecimento de manuscritos modernos, autógrafos de trabalho, com traços físicos da construção da obra, abriu portas para um novo tipo de estudos, centrado precisamente nessas marcas, as quais são vestígios materiais do processo mental do escritor, com as inúmeras possibilidades de análise que elas abrem. A existência de outros suportes físicos com marcas autorais, como dactiloescritos e impressos por ele revistos, permite alargar este estudo do processo de composição até ao último testemunho autorizado no tempo.

Estes materiais surgem nos vários países e as pessoas que com eles se deparam (aquelas que trabalham com os textos e os seus autores) reagem de forma igual e diferente: igual, porque o objecto, nos seus componentes materiais, apresenta as mesmas características (suporte, materiais de escrita, escrita e reescrita, sua disposição na página, traços de supressão, entre outros), logo, as questões decorrentes desta materialidade são necessariamente semelhantes; diferente em métodos de abordagem, dependentes dos interesses de pesquisa de cada investigador, os quais são naturalmente influenciados pela sua sensibilidade particular e pela sua formação ou vivência profissional.

Quando se procura conhecer diferentes abordagens científicas a estes vestígios de composição autoral, é-se tentado, pelas próprias leituras bibliográficas, a uma sistematização a partir de uma visão organizada por países – como se estudam estes materiais em Portugal, em França, em Itália, e noutras regiões? Este olhar pode ser redutor, se não se tiver em conta que as diferentes abordagens a estes materiais genéticos não dependem tanto de fronteiras geográficas como de pessoas e instituições. Seria absurdo pensar que todos os investigadores de um país que trabalham com estes mesmos materiais estão dependentes de uma única metodologia de trabalho e de uma teoria científica. A este propósito identifiquei, no capítulo anterior, as diferenças entre, por exemplo, os estudos da Equipa Pessoa (Castro 2013 e Pizarro 2007) e o estudo *Metamorfoses da Escrita*, de Maria João Reynaud (2000), bem como as dissemelhanças entre o modelo de edição genética proposto pela crítica genética (Grésillon 1994: 188) e o modelo de edição crítica da Collection Archives, teorizado por Tavani (1985: 105).

Mas, se isto é verdade, também não se pode deixar de ter em conta os conceitos de “traditions nationales” (Grésillon 1994: 179), “«escuelas» y grupos nacionales” (Tavani 1985: 90) ou “écoles philologiques nationales” (Segala 1985: 4), que evocam a tradição cultural de cada país e a sua evidente influência na formação e nos trabalhos dos seus investigadores. Esta bagagem cultural nacional não pode ser ignorada, pois influencia naturalmente as abordagens científicas aos modernos materiais genéticos. Se se olhar mais atentamente para os exemplos que referi há pouco, ver-se-á que as disparidades metodológicas apontadas dentro de cada território são opostas segundo este critério cultural: uma metodologia de raiz filológica (ainda que com diferenças entre cada país) opõe-se a uma metodologia sem esta raiz. E mais, esta última, ocorrendo em países com tradição filológica, é, por vezes, importada, tal como a primeira, ocorrendo em países sem esta tradição, é também objecto de importação. Por exemplo, no caso português, os estudos da Equipa Pessoa, coordenada por Ivo Castro, espelham como as questões genéticas surgiram num pano de fundo cultural filológico, enquanto o estudo de Maria João Reynaud, que fez parte da sua formação académica no ITEM francês, consiste numa análise literária inspirada pelos ensinamentos da crítica genética francesa. Em França, a enorme resistência à filologia lansoniana, que acabou por praticamente matar a disciplina neste território, foi o ambiente propício para o nascimento da crítica genética no berço do ITEM, mas a Collection Archives, que surgiu também em França, coordenada por Amos Segala e teorizada pelo italiano Tavani, testemunha como a atenção à génese surge, neste projecto, enquadrada em contexto filológico.

Tudo o que venho dizendo aponta para a existência de duas teorias opostas sobre a implantação do estudo da génese: a da coincidência poligenética, segundo a qual as questões genéticas surgem da própria materialidade do objecto e, por isso, não são exclusivas nem limitadas a fronteiras geográficas; e a da difusão, que sustenta que a crítica genética só poderia ter nascido em França, pela inexistência de tradição filológica neste país, tendo-se internacionalizado a partir daí.

Ivo Castro, defensor da primeira teoria, advoga que, para se discutir sobre a implantação da crítica genética em Portugal e no Brasil ter-se-ia “de discutir se se trata de difusão ou de coincidência poligenética, pois a afirmação «A crítica genética é francesa» é uma verdade do tipo que foi cunhado para «O cinema é americano». Influências, tensões e reacções que só ocorrem quando uma área científica é muito populosa e se acha em plena actividade” (Castro 1995: 513).

A tese da poligénese tem por base a consideração de que as novas possibilidades de conhecimento da criação da obra e dos processos de escrita do autor provêm das características materiais do próprio objecto de estudo, as quais são detectáveis pela sua observação directa e passíveis de suscitarem reacção semelhante a todo o estudioso atento que com ele contacte. É isto que Ivo Castro defende, ao afirmar “dois filólogos informados não deixarão de reagir com o mesmo método, ou métodos afins, ao mesmo tipo de manuscritos. A poligénese, aqui, é um fenómeno que se verifica. Porque quem queira editar um texto a partir de autógrafos não tem opção de caminhos...” (Castro 1988: XII).

Esta noção da materialidade do objecto como ponto de partida para a teoria genética está também patente na opinião dos próprios geneticistas. Segundo Grésillon, a crítica genética foi-se criando e solidificando teoricamente a partir das questões práticas que o convívio com a materialidade do objecto suscita: “les premiers travaux sont réalisés sans objectif théorique, et ne visent d’abord que la maîtrise matérielle des objets manuscrits” (Giaveri e Grésillon 1994: 14). Segundo a geneticista, “si le domaine de la critique génétique est riche en questions théoriques, ce n’est pas sans rapport avec la complexité et la richesse de l’objet même” (Grésillon 1994: 33). Ela afirma ainda: “on comprend spontanément de nombreux mécanismes d’écriture. On entre dans le processus d’une écriture, en se soumettant littéralement aux messages du manuscrit” (Grésillon 2008: 211). Está patente nestas palavras a consciência de que as questões genéticas surgem através do contacto com a materialidade do objecto de estudo, a qual serve de resguardo contra qualquer especulação abstracta sobre a criação (Grésillon 1994: 24). Esta visão dos geneticistas é reconhecida por Van Hulle, ao afirmar “this research (genetic criticism) is necessarily based on the material evidence of the creative process” (Van Hulle 2004: 7).

Se filologia e crítica genética atentam ambas no mesmo objecto de estudo, partilhando a ideia de obra em movimento, e se é comumente aceite a ideia de que toda a análise depende da natureza do objecto que a suscita, não posso deixar de apoiar, evidentemente, a tese da poligénese dela decorrente, que defende que a crítica genética (não aquela *sui generis* francesa, mas a atenção científica geral aos materiais de génese) pode surgir em qualquer sítio do mundo, por qualquer pessoa que saiba ouvir as questões levantadas pela materialidade do objecto de estudo. Considero que foi exactamente isto que aconteceu: por toda a parte, vários pesquisadores começaram a estudar ao mesmo tempo os manuscritos modernos, partindo da sua observação directa,

e foram-se deparando com as mesmas questões sobre a gênese da obra, as quais foram sendo acolhidas e geridas por cada um de acordo com a sua tradição científica e partilhadas ou não no seio de um grupo de investigação.

A tese da poligénese é, portanto, uma tese que tende a aproximar filologia e crítica genética. A atenção de ambas as disciplinas à gênese da obra, a criação e a adopção de métodos adaptados a estas novas exigências científicas é, subscrevendo Dionísio, “decorrência natural da exploração dos espólios de autores modernos” (Dionísio 2012: 38). O conceito de poligénese é revisitado por este autor, mais recentemente, numa comunicação inédita, intitulada “Critique génétique après la lettre” (Dionísio 2013b), proferida na 10.^a Conferência da ESTS (Paris). Partindo da definição de “poligénese” dada por Dámaso Alonso em 1960 – inexistência de ligação entre dois fenómenos similares diferidos no tempo e no espaço, oposta ao conceito de “tradição”, que ocorre quando há ligação entre esses dois fenómenos –, Dionísio argui que, apesar de existirem razões monogenéticas para a emergência da crítica genética, existe também “a polygenetic *air du temps*”, “a spreading atmosphere” (Dionísio 2013b) em muitos países europeus, que favorece o estudo do processo textual mais do que o produto textual, mesmo antes de 1979, o ano instituído por Grésillon como a data de nascimento da crítica genética. Esta tese é fundamentada com o exemplo de três estudos de cariz genético similar (embora com importantes diferenças entre eles), distanciados no espaço e no tempo, todos anteriores ao nascimento oficial da disciplina francesa, a partir dos quais Dionísio defende que, uma vez que os seus autores não conheceram os textos uns dos outros, não é possível existirem influências entre eles e, assim, o interesse comum destes autores pelo processo de escrita pode ser visto como uma “polygenetic reaction to the preservation of autograph manuscripts” (Dionísio 2013b).

A ideia de um interesse contemporâneo geral pela produção é partilhada também pelos geneticistas, após um processo de reconhecimento, assim testemunhado por Grésillon: “quant aux premiers pas de la critique génétique, vers le début des années 70, ils trahissaient non seulement l’enthousiasme conquérant, mais aussi une certaine naïveté: comme si les généticiens étaient les premiers astronautes des études littéraires. Avec le recul, ils ont compris que, malgré le caractère résolument nouveau de leurs objectifs, ils avaient néanmoins des ancêtres, fussent-ils indirects: les philologues avec leur cortège d’éditions critiques. Et chemin faisant, ils ont compris également que, loin de poser le pied sur la Lune, ils s’inscrivaient dans un contexte épistémologique général

où l'interrogation sur les processus de création était devenue une grande question de notre temps" (Grésillon 1994: 2-3).

Lebrave refere-se a um "mouvement de la sensibilité contemporaine" (Lebrave 1992: 71), a "une évolution du goût et des pratiques esthétiques", que desenvolve "l'attrait pour l'inachevé et le provisoire, pour l'esquisse et le fragmentaire, pour le «know-how» de la fabrication et le «bricolage»" (Lebrave 1992: 70). Também Grésillon reconhece essas "catégories intellectuelles de notre temps" (Grésillon 1994: 6), esse interesse pela produção, inovador e característico do tempo moderno. Testemunhando essa "contemporaneidade", esse "air du temps", a geneticista refere a coleção *Les Sentiers de la création*, que reúne reflexões de autores sobre a produção das suas obras (Grésillon 1994: 3). Mais recentemente, esta mesma questão volta a emanar nas seguintes palavras: "quant à l'intérêt pour les oeuvres en devenir, il répond sans nul doute à une interrogation générale de notre temps. Qu'il s'agisse de littérature ou d'oeuvres appartenant à d'autres domaines de la création artistique et intellectuelle, toujours surgit la même question: «Comment ça s'est passé?»" (Grésillon 2008: 6).

Se, por um lado, a teoria da poligénese adota um olhar convergente que tende a aproximar filologia e crítica genética, a teoria oposta, a da difusão, opta por uma perspectiva que tende a afastar ambas as disciplinas. Segundo esta teoria, a crítica genética é exclusivamente francesa, tendo entrado noutros países através de um fenómeno de difusão a partir deste país de origem: "la génétique est une discipline d'origine française, mais elle s'est fortement internationalisée depuis sa naissance" (Biasi 2012: 33). A razão desta origem prende-se, segundo os geneticistas, com as características da tradição científica nacional: a inexistente tradição filológica nos estudos modernos franceses, por oposição a outros países, como Portugal, Alemanha e Itália, com forte tradição filológica nos estudos antigos e modernos, terá conduzido ao nascimento da crítica genética em França. Segundo Grésillon, "la critique génétique ne pouvait naître qu'en France. Pourquoi? En France, la tradition philologique ne s'est jamais vraiment imposée dans le domaine de l'étude des textes modernes. (...) La critique génétique n'a pu naître que sur un territoire dont la philologie était absente" (Grésillon 1999: 56).

Apesar de notarem este interesse contemporâneo generalizado pela génese e de reconhecerem, ao longo do seu percurso, que "la critique génétique n'a ni la primeur ni le privilège de cette pensée du mouvement, du processus dynamique, qui est présent dans certains travaux philologiques depuis les années 20 ou 30" (Grésillon 1999: 54), os

geneticistas insurgem-se contra a origem da crítica genética na disciplina filológica, tal como foi referido no capítulo anterior.

Esta perspectiva nacionalista é evidente na demarcação da crítica genética em relação aos antigos estudos de génese franceses de início do século XX, bem como em relação à crítica das variantes italiana, tal como referi no Capítulo I. Este olhar separatista faz-se também sentir muito fortemente no manual de Grésillon de 1994, através da dicotomia que a autora estabelece entre crítica genética francesa e filologia alemã, consideradas por ela disciplinas nacionais. Contra esta visão nacionalista insurge-se Espagne, afirmando existir um paralelismo, embora não cronológico, entre Alemanha e França na rejeição à filologia positivista: esta rejeição tem lugar, na primeira, com o aparecimento da *Geistesgeschichte* e, na segunda, mais tardiamente, através da insurgência do estruturalismo contra o lansonismo. A condenação da filologia aconteceu, na verdade, por toda a Europa, bem como a sua limitação a ciência auxiliar da literatura. Em Portugal, são ainda hoje vestígios disto o apagamento dos cursos e do departamento de filologia nas universidades. Sobre esta reivindicação nacional da filologia alemã, sobre este “adjectif d’origine singulièrement accolé à la designation d’une activité qui se veut scientifique et donc universelle”, conclui Espagne que “la philologie allemande n’est plus allemande que la rhétorique n’est française: la Renaissance et l’humanisme se sont déjà posé, notamment en Italie, la question de la transmission fidèle ou corrompue des oeuvres canoniques. En tant que technique interprétative ou éditoriale, elle est nationalement neutre” (Espagne 1993: 34).

Este olhar separatista protagonizado pela França decorre, segundo o mesmo autor, da necessidade da crítica genética definir o seu lugar em relação a outras perspectivas concorrentes no campo francês, nomeadamente a do estruturalismo literário e a da história literária marcada pelo modelo de Lanson. Estas lutas no interior do domínio francês ocultaram, segundo ele, a rede de dependências e empréstimos e tornaram difícil a comunicação com as abordagens mais fecundas aos manuscritos literários na Europa, nomeadamente a filologia alemã e italiana e a textologia russa. Esta mesma tendência separatista é assim referida por Van Hulle: “french genetic emphasize the difference between philology (which aims at establishing a text) and critique génétique (which tends to destabilize it)” (Van Hulle 2004: 2).

Se as questões genéticas levantadas pela materialidade do objecto de estudo são semelhantes em todo o lado (ao afirmar isto, aproximo-me da tese da poligénese), elas não são por todos tratadas rigorosamente da mesma maneira, havendo, de facto,

particularidades nacionais no tratamento dos materiais genéticos (esta consideração aproxima-me da tese das tradições nacionais). Isto está patente, por exemplo, nos trabalhos realizados pelos geneticistas franceses e pelos filólogos italianos da crítica das variantes, que, apesar de semelhantes, não seguem rigorosamente os mesmos princípios. É também, em Portugal, o caso dos trabalhos de crítica textual moderna que, norteados por preocupações claramente filológicas (por exemplo, os trabalhos atrás citados de Ivo Castro), são, por isso, contrários às preocupações interpretativas da crítica genética, embora partilhem também com ela o interesse pela produção.

Do que disse até aqui, parece-me, então, que as teorias da materialidade (poligénese) e das tradições nacionais (difusão) não são incompatíveis. É verdade que as questões genéticas surgem da materialidade do objecto de estudo, podendo aparecer em qualquer sítio, e é igualmente verdade que a crítica genética só se impôs como disciplina, definindo-se propositadamente por oposição à filologia, no seio do ITEM. Apenas em França as questões genéticas conduziram ao nascimento de uma nova disciplina, nos restantes países elas foram acolhidas no seio da disciplina filológica existente.

Por um lado, em França, a condenação da filologia foi tão forte que decretou praticamente a morte desta disciplina. A este respeito, nota Espagne (1993) que, apesar do desejo da genética e da crítica literária dos anos 1970 e 80 de temperarem o estruturalismo e regressarem a uma história objectiva dos textos parecer assinalar um regresso à filologia, este conceito tinha (e tem) uma conotação tão depreciativa, que quase não pôde ser reclamado. Assim, a génese não encontrou em território francês filologia que restasse para a acolher e gerir no seu seio.

Por outro lado, em Portugal, Itália, Alemanha, as questões genéticas suscitadas pelo confronto com a materialidade dos objectos foram acolhidas e tratadas no mecanismo filológico já existente, que resistiu, apesar da rejeição à filologia que estes países também viveram. Aqui, a crítica genética, ou seja, a atenção científica à génese, o interesse pela produção, pertence, pois, ao campo da filologia, que soube transformar-se, procedendo à abertura e às adaptações necessárias para acolher o estudo dos materiais genéticos: a disciplina paleográfica alargou o seu âmbito para acolher as escritas modernas; a codicologia aplicou os seus métodos ao manuscrito moderno e foram acolhidos os ensinamentos da manuscritologia de origem francesa para analisar especificamente os traços de génese dos autógrafos; no campo da edição, nasceram as edições crítico-genéticas, onde o texto crítico convive com o material genético, os

aparatos foram adaptados para acolher também as emendas autorais, as introduções das edições passaram a albergar comentários sobre a construção do texto e as práticas de escrita.

Este diferente acolhimento das questões genéticas em França e nos outros países está patente nas seguintes palavras, que, apesar de se referirem especificamente à realidade italiana, também se podem alargar, em certa medida, aos restantes países filológicos: “l’Italie, forte de sa tradition séculaire, n’a apparemment jamais ressenti la nécessité de doter ses études génétiques ni d’un nom pour les consacrer comme discipline, ni d’une coordination institutionnelle qui regrouperait les diverses initiatives individuelles. Si, à l’inverse, la critique génétique française est souvent perçue comme une chapelle, c’est qu’en effet elle s’est non seulement donné un nom, mais aussi une structure institutionnelle très forte qui l’a fait apparaître comme un collectif doté d’un esprit de corps, voire d’un corps de doctrine” (Giaveri e Grésillon 1994: 15).

Uma das consequências desta diferença é o facto desenvolvido no Capítulo I de que, quando tratadas no âmbito filológico, as questões genéticas surgirem principalmente de braço dado com a actividade da edição, enquanto que, quando tratadas no seio da crítica genética francesa, estão mais relacionadas com a actividade da interpretação em forma de estudo, o que não quer dizer que a filologia não produza estudos e a crítica genética não produza edições, como está patente nas palavras da geneticista: “est-ce à dire pour autant que le généticien ne peut pas être éditeur et que l’éditeur n’entend rien à la démarche génétique? Ce serait absurde. Tout tend à prouver le contraire” (Grésillon 1994: 177). Mas esta preferência justifica-se através dos principais interesses de cada disciplina: a edição, para a filologia, a análise, para a crítica genética. Isto foi testemunhado no caso específico português, no Capítulo II, pela quase inexistência de estudos genéticos em forma de livro, independentes dos trabalhos de edição em curso, ao invés do que é prática no ITEM francês. Aqui, essas mesmas questões que surgem da materialidade do objecto de estudo são tratadas separadamente das edições. Foi precisamente esta independência, com a atenção especial na análise, que possibilitou o desenvolvimento de um campo teórico que conduziu ao nascimento de uma nova disciplina. Por isso, apesar de concordar que a variação do texto até ao seu estado final é “do maior interesse para o conhecimento da criação da obra e dos processos de escrita do autor”, Castro afirma que “tal interesse não é, em rigor, filológico, e conduziu ao florescimento da crítica genética, mas [que] a reunião e classificação das variantes, o seu ordenamento cronológico e a sua apresentação

sistematizada, sob a forma de um aparato genético, são funções editoriais e complementam a edição crítico-genética” (Castro 1997: 608).

Advogo, portanto, ser possível uma conciliação entre ambas as teses, se se tiver em consideração o seguinte: por um lado, que o estudo genético é decorrência natural do contacto científico com os manuscritos modernos. Bastam o interesse e a atenção do pesquisador para observar e interpretar no manuscrito aquilo que a sua materialidade evidencia. Assim, a crítica genética, não no sentido de disciplina instituída com um campo teórico e prático bem definido, mas no sentido geral de estudo, de interpretação dos traços de génese, é, portanto, um fenómeno poligenético, independente de fronteiras geográficas e tradições científicas.

Por outro lado, que esta atenção à génese surgida espontaneamente em cada país é acolhida dentro das abordagens científicas aí existentes. Acolhida no seio da filologia na maioria dos países, apenas em França conduziu à criação progressiva de uma disciplina nova, no seio da crítica literária francesa, oposta aos princípios filológicos, condenados então em França, pelo que se desenvolveu com algumas características vincadamente opostas à filologia, como, por exemplo, a sua perspectiva não teleológica. A crítica genética enquanto disciplina instituída, ou melhor, enquanto método de abordagem científico (pois pode ser aplicado por várias disciplinas, como a literatura, a linguística, a música, a arquitectura, o teatro, etc), é, portanto, resultado de uma conjugação de circunstâncias nacionais e foi dentro dela, na busca de fundamentação teórica, que as questões genéticas encontraram mais condições para se desenvolverem. Com o peso e a autoridade de disciplina instituída no meio crítico-literário francês, fundada sobre pilares teóricos que se têm vindo a solidificar através da prática, a crítica genética francesa tornou-se referência internacional para quem quer estudar a génese das obras. Porém, ainda que as abordagens filológicas aos materiais genéticos possam ir beber à teoria entretanto desenvolvida pela crítica genética francófona, não partilham com ela os mesmos princípios científicos, para além de muitas delas precederem o próprio nascimento da disciplina francesa. O Capítulo II procurou ilustrar precisamente como as questões genéticas no meio científico português anteciparam as três teses teóricas de Grésillon, fundadoras dos pilares teóricos da crítica genética. O que não quer dizer que, depois disto, não tenha havido importação e exportação de ideias entre ambos os países.

Penso, pois, que é de evitar, por um lado, uma visão limitadora, encerrando em fronteiras geográficas as diferentes abordagens de estudos dos materiais genéticos, por

outro lado, uma visão aliviada do peso da tradição cultural de cada país, que é fundamento destas abordagens. Constato que a expressão “crítica genética” corresponde em países diferentes a conceitos que não são rigorosamente iguais, embora sejam maioritariamente sobreponíveis. Em França, crítica genética refere-se à disciplina francesa que se impôs como reacção à filologia, com características marcadamente nacionais, nomeadamente a sua perspectiva não-teleológica e o seu surgimento na área de estudos da crítica literária (e, por isso, debruçada sobretudo sobre análise interpretativa). Neste sentido, referindo-se à disciplina tal e qual praticada em França, o conceito de crítica genética não é poligenético, mas sim exclusivo do meio científico francês.

Nos países de tradição filológica, crítica genética refere-se ao estudo da génese de modo mais amplo, ao interesse científico pela produção, não segundo os critérios estritamente franceses, mas admitindo uma diversidade de abordagens, como consequência natural do contacto científico com os manuscritos de trabalho. É neste sentido que o conceito é poligenético: ainda que não o façam *exatamente* como a disciplina da crítica genética francesa, todos os países atentam no estudo dos materiais genéticos, de acordo com a sua própria tradição científica e não segundo os métodos franceses. Crítica das variantes (Contini 1974), crítica genética (Hay 1979), filologia de autor (Iselle 1987), crítica textual moderna (Castro 1997) e crítica composicional (Bushell 2005) são denominações que se referem a este interesse pela génese das obras. Repare-se, pois, como a disciplina de crítica genética francesa cabe dentro deste segundo conceito mais alargado, como uma das abordagens possíveis, entre outras, aos materiais genéticos.

Contrariando a perspectiva separatista que ressalta do posicionamento da crítica genética francesa em relação à filologia, norteadas pela ideia depreciativa ainda dominante sobre esta disciplina antiga, procurei mostrar, ao longo do Capítulo I, a proximidade mais do que o afastamento entre ambos os ramos do saber, quer através da reconsideração do conceito de filologia mais amplo do que aquele entendido pelos geneticistas franceses, capaz de albergar dentro dele a atenção aos materiais genéticos, não só no seu aspecto editorial, mas também hermenêutico; quer pela revisão crítica de aspectos metodológicos e doutrinários da crítica genética francesa que me parecem injustamente desvinculados da filologia. Em suma, procurei mostrar como ambas são mais semelhantes na sua prática do que os seus princípios teóricos advogam, ou seja,

que a crítica genética francesa tem, na sua prática, mais afinidades com os métodos filológicos de análise genética do que a sua teoria transparece.

Esta semelhança é visível na dependência de ambas em relação aos métodos de análise material e no interesse comum pelas questões teóricas que partem desta materialidade. Se o primeiro ponto é natural ser entendido como uma aproximação da crítica genética à filologia, na medida em que a primeira faz uso das técnicas de análise material desenvolvidas pela segunda; o segundo ponto pode ser visto como uma abertura da filologia às questões teóricas sobre a génese desenvolvidas sobretudo pela crítica genética francesa.

Na medida em que estas questões estão intimamente relacionadas com a materialidade do objecto de estudo, parece-me que a divisão muito vincada entre primeira e segunda metodologias da crítica genética (*cf. supra*: pp. 23-26) esconde, como mostrei no Capítulo I, as relações íntimas existentes entre ambas as partes e serve o propósito de delimitar a crítica genética da filologia, na linha daquela perspectiva separatista adoptada pela escola francesa. Van Hulle fala dos inconvenientes de uma divisão metodológica rígida, não especificamente em relação ao caso a que me refiro, porém as suas palavras servem perfeitamente para ilustrá-lo: “Louis Hay and Almuth Grésillon characterized these two types of “écriture à programme” and “écriture à processus”. This dualistic typology is just a help to characterize the genesis; in reality every process is a hybrid. The same modification applies to Pierre-Marc de Biasi’s typology of compositional phases. (...) The division in four phases serves as a general guideline, but it may also create too orderly an impression of the average *avant-texte*, and obscure the fact that these phases often overlap. It is not unnecessary to emphasize the dangers of methodological rigidity and inappropriate positivism. Since researchers often have the advantage but also the disadvantage of hindsight manuscript studies may always involve some degree of genetic manipulation. The early-twentieth-century philological attempts to study writing methods were too much focused on finding general “laws” of writing, so that they overlooked the contingencies and unique features of every single writing process” (Van Hulle 2004: 5).

Também Sally Bushell contraria a visão fragmentária da escola francesa, advogando um *continuum* entre as actividades da crítica textual e as actividades interpretativas da crítica literária: “the relationship between textual and literary criticism in the study of compositional material can perhaps best be seen as a continuum with, at one extreme, controlled “textual” tasks (...) and at the other the highly subjective

interpretation of a literary text in terms of its content. Between these two positions a range of activities occur which involve varying degrees of critical intelligence and judgement, and in which the two areas frequently overlap” (Bushell 2005: 83).

Tal como McGann (1985a), a autora advoga a aproximação entre a crítica literária e a crítica textual, defendendo que, “whist literary criticism is more able to concern itself with meaning alone, the textual critic must have a full appreciation of the meaning of the text, in order to undertake the act of editing it, as well as a full appreciation of its presentation and form” (Bushell 2005: 82). Segundo Bushell, enquanto um crítico literário pode não precisar ele próprio de possuir as competências da crítica textual para analisar um texto (pois pode consultar edições preparadas por outros), o crítico textual não pode prescindir de dominar algumas competências da crítica literária para editar o texto, “such as sensitivity to the text, response to elements of poetic language and so on”, embora não esteja, por isso, a fazer crítica literária – “literary critical judgment lies beneath the text-critical act, but the full articulation of thought, which I would define as literary criticism, often does not” (Bushell 2005: 82).

Esta visão da autora, menos fragmentária do que a da escola francesa, estende-se ainda aos limites materiais do objecto de estudo: a análise francesa centra-se especialmente no *avant-texte*, enquanto a análise anglo-americana baseada na tipologia desenvolvida pela autora atenta igualmente em todas as fases textuais. Recorde-se também, a propósito dos limites da génese impostos pela crítica genética francesa (e que foram, como referido no Capítulo I, revistos pelos próprios geneticistas), a opinião de Reynaud (2000), segundo a qual a atenção exclusiva no *avant-texte* provoca uma separação rígida entre o campo da produção e o da recepção (em vida do autor), separação essa que é posta em causa pela continuação do processo de enunciação escrita nas versões impressas da obra.

Duarte (1995a) sublinha a dependência existente entre a actividade editorial da crítica textual e a actividade interpretativa da crítica genética. Nesta sua visão está patente que o trabalho de decifração, compreensão e organização cronológica da génese (sem a qual não é possível editar) depende da análise genética (não só externa, a análise material filológica, mas também interna, a análise ao nível de estruturas linguísticas, narrativas e estilísticas). Evocando o mal entendido referido por Grésillon entre os modelos francês e alemão de edição crítica genética, o primeiro visto por ela como um mero utensílio para ordenar a génese, estando dele ausente a análise genética, o segundo incluindo análise genética nos aparatos sinópticos da edição crítica, o autor advoga que

a solução não passa “pela adopção de um ou outro modelo; pelo contrário, um não dispensa o outro: para que se possa definir a ordem da génese dos testemunhos (requisitada pelo modelo dito francês), é necessário que, antes, se faça a análise e a interpretação genética dos materiais (prevista pelo modelo dito alemão); esta análise não se pode ficar por aspectos como a análise dos papéis e dos materiais de escrita (cuja cronologia é normalmente possível observar a olho nu e definir com objectividade), porquanto situações há em que só uma análise aprofundada – por exemplo, a nível das estruturas linguísticas ou até mesmo narrativas e estilísticas – poderá definir cronologias” (Duarte 1995a: 340).

Nos capítulos precedentes referi algumas destas questões genéticas que surgem espontaneamente no âmbito das abordagens filológicas aos manuscritos modernos. É o caso das reflexões em torno das emendas mediatas e imediatas e das operações de escrita que, por um lado, servem o propósito editorial, ajudando a definir cronologias, e, por outro lado, são ponto de partida para reflexões genéticas, mais ou menos desenvolvidas. Em ambos os casos, estes tipos de classificação encerram sempre uma dose de subjectividade que os distingue da análise material objectiva. Todos eles são mecanismos linguísticos, independentes de contextos nacionais, pelo que são utilizados espontaneamente por investigadores de diferentes países. É neste lugar concedido aos fenómenos linguísticos que os trabalhos de Grésillon (1979 e 1989), Lebrave (1986) e Grésillon e Lebrave (1982) se encontram com os de Castro (2007, 2008b e 2012b). O facto de “as colaborações interuniversitárias” serem “gizadas por padrões de tradição linguística” (Dionísio 2012: 38) é uma das razões apontadas por Dionísio (2012) para as relações institucionais dos praticantes de crítica textual moderna em Portugal serem mais chegadas com os colegas franceses do que com os alemães.

Por fim, também Van Hulle fala do papel mediador da crítica genética entre crítica literária e crítica textual, na medida em que esta é “a form of literary criticism that tries to be aware of textual uncertainties as textual critics are” (Van Hulle 2004: 2). Refere-se, por um lado, ao mérito da crítica genética francesa “of having emancipated manuscript research as an interpretative method in and of itself, so that it is no longer entirely at the service of scholarly editing”, mas, por outro lado, à dependência desta em relação à edição – “genetic criticism cannot completely isolate itself from scholarly editing. Since access to manuscripts is difficult, genetic critics are forced to think about ways to represent and publish the textual basis of their research in order to account for their conclusions” (Van Hulle 2004: 4).

Concluindo, na primeira parte do meu trabalho procurei vincar a dependência entre filologia e crítica genética: tal como a crítica genética não pode dispensar os mecanismos de análise material da filologia, esta última, quando se ocupa da edição de manuscritos autógrafos, não pode dispensar os mecanismos interpretativos da segunda. São disciplinas distintas, mas têm mais semelhanças, na prática, do que a sua teoria deixa transparecer. Neste sentido, parece-me pertinente adoptar para a filologia e a crítica genética as palavras que Segre usa a propósito desta última e da crítica das variantes italiana: “deux domaines contigus et complémentaires” (Segre 1995: 30).

O ponto crucial da reflexão parece-me ser, no entanto, este: enquanto disciplina instituída no meio universitário francês, a crítica genética pode definir-se em relação à filologia enquanto disciplina autónoma, com semelhanças e diferenças. Ao referir-se aos modelos de edição protagonizados por ambas, afirma Tavani algo que me parece poder ser estendido à globalidade destas disciplinas: “dois pontos de vistas diferentes, duas opções divergentes, duas técnicas distintas, dois projectos diversos. E poderíamos concluir, também, duas filosofias diferentes. Mas o mesmo interesse pelos problemas da elaboração textual, a mesma atenção para o processo, a mesma probidade científica. E metodologias afins, se não análogas” (Tavani 1999: 147). Mas, se se ampliar o conceito de crítica genética, desligando-a dos pressupostos franceses, não para se referir esta disciplina concreta, mas para nomear qualquer abordagem científica (crítica) aos materiais genéticos (genética), então é possível admitir que este interesse é acolhido pela filologia, já que “textual scholars study *process* (the historical stages in the production, transmission, and reception of texts), not just *product* (the text resulting from such production, transmission, and reception)” (Greetham 1992: 2). Tal como referi anteriormente, elucidar a história da produção, reprodução e recepção de uma obra é, para McGann (1985a: 78), o objectivo da filologia, enquanto ciência hermenêutica, pelo que o estudo da génese cabe dentro deste interesse pela produção.

Na segunda parte do meu trabalho ocupar-me-ei da análise genética das *Novelas do Minho*, de Camilo Castelo Branco. Trata-se da aplicação prática da teoria desenvolvida na primeira parte. Realizado no âmbito do “Programa em Crítica Textual”, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o meu estudo segue os princípios da filologia moderna, porém a abordagem adoptada não é a editorial, pois não é meu

propósito editar, aqui, a obra camiliana em questão⁵⁴, mas sim a hermenêutica, já que o meu objectivo é analisar a génese desta obra. Das três finalidades hermenêuticas da filologia propostas por McGann (produção, transmissão e recepção), o meu estudo incide sobre a primeira. Neste sentido, revela-se-me importante o quadro teórico da crítica genética francesa, nomeadamente as três teses para uma teoria genética desenvolvidas por Grésillon (1994). Porém, afasto-me dos princípios franceses principalmente na adopção de uma visão teleológica e também no facto de me centrar não apenas no início, mas também nas etapas finais do processo criativo (o manuscrito de *Novelas do Minho* é único e nele estão inscritas principalmente as fases mais avançadas do processo criativo, que se prolongam depois nas emendas da 1.ª edição da obra). Ainda assim, considero, como Reynaud⁵⁵, que a teoria genética francesa mantém a sua pertinência quando aplicada a outros estádios da produção que não só os iniciais.

⁵⁴ A edição crítica e genética de *Novelas do Minho* está a ser preparada por Ivo Castro e por mim no âmbito do projecto “Edição Genética e Crítica das obras de Camilo Castelo Branco”, do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

⁵⁵ Reveja-se a sua subscrição do conceito de “genética alargada”, de Claude Duchet, em Reynaud 2000: 79-80.

SEGUNDA PARTE

O PROCESSO DE ESCRITA CAMILIANO

Capítulo IV

Estado da Arte

Duarte afirmou há tempos que o espólio de Camilo se revelou um “autêntico desmancha prazeres” (Duarte 1995b: 56), por não possuir manuscritos inéditos com interesse, não desvendar sérias divergências entre os manuscritos e a tradição impressa póstuma e possuir pouquíssima matéria manuscrita que elucidasse acerca do processo genético das suas obras. Se os dois primeiros argumentos são do âmbito editorial e, por isso, escapam ao objecto de estudo deste capítulo – posso, apesar disso, comentar que as edições críticas da obra camiliana têm vindo a provar que há diferenças substantivas entre o texto camiliano manuscrito e a sua edição impressa, embora seja natural que essas diferenças sejam menores do que as encontradas por Duarte entre os textos inéditos queirosianos e a sua edição póstuma, pois as primeiras edições dos textos camilianos foram feitas em vida do autor e por ele revistas –, já o terceiro argumento cabe no âmbito hermenêutico da génese camiliana e clama a minha atenção.

É um facto que o espólio de Camilo é mais pobre em peças manuscritas do que os de Eça e Pessoa – e, neste ponto, é elucidativa a explicação de Duarte (1995b) quanto ao facto de a urgência de pagamento pelos seus trabalhos não permitir a Camilo gastar muito tempo nas suas produções –, mas isto não implica que os manuscritos camilianos sejam, por isso, desinteressantes para os filólogos (como acaba por concluir também Duarte 1995b). Na verdade, a importância dos manuscritos camilianos para o conhecimento do processo criativo do escritor tem sido testemunhada por inúmeros trabalhos: Mateus 1961, Nóia 1968, Cardoso 1973, Carvalho e Silva 1983, Castro 2007, Pimenta 2009, Castro 2012a, Correia 2013, Firmino 2013, Sobral 2014 e Sonsino 2015.

O facto de o conhecimento actual sobre a génese camiliana resultar do trabalho editorial sobre os materiais camilianos autorizados não é estranho, se se tiver em conta o que defendi na primeira parte do meu trabalho sobre o facto de edição e estudo estarem intimamente interligados: se é verdade que a interpretação da génese é indispensável para a fixação crítica e representação genética do texto, é igualmente verdade que o trabalho editorial desvenda aspectos da hermenêutica genética que o editor, melhor do que ninguém, pelo contacto privilegiado que tem com os materiais genéticos, está apto para comentar.

Para além das edições de *Novelas do Minho* (Mateus 1961) e *Amor de Perdição* (Carvalho e Silva 1983 e Castro 2007), existem cinco edições realizadas no âmbito de teses académicas – *O Demónio do Ouro* (Nóia 1968), *O Romance dum Homem Rico* (Cardoso 1973), *A Morgada de Romariz* (Pimenta 2009), *História de Gabriel Malagrida* (Firmino 2013) e *A Espada de Alexandre* (Sonsino 2015) – e três edições pertencentes à colecção “Edição Crítica de Camilo Castelo Branco”, da Imprensa Nacional Casa da Moeda: *Amor de Perdição* (Castro 2012a), *O Regicida* (Correia 2013) e *O Demónio do Ouro* (Sobral 2014). Todas estas edições têm em comum o facto de editarem criticamente o texto camiliano com base nos manuscritos e nas edições autorizadas e de apresentarem, de diferentes formas, as suas variantes autorais. Neste capítulo, não me debruçarei sobre as soluções editoriais díspares por elas adoptadas, mas atentarei no seu contributo para a hermenêutica genética camiliana, ao procurar sistematizar o conhecimento actual sobre a escrita de Camilo.

As primeiras conclusões sobre o processo de produção camiliana dizem respeito à segurança da escrita de Camilo, à imediatez das suas emendas e ao papel relevante da memória no seu processo criativo. O primeiro aspecto foi notado por Cardoso (1973), ao afirmar, a propósito de *O Romance dum Homem Rico*, que, ao começar a narrar num momento já adiantado da acção, “o escritor mostra possuir um plano previamente elaborado, um esquema de narração pormenorizado relativamente ao conteúdo essencial das cenas e diálogos em que vai desdobrar-se a intriga” (Cardoso 1973: XXXIV), concluindo que a quase totalidade das correcções narrativas é feita ao nível de microestruturas, o que transmite uma sensação de grande segurança de escrita, principalmente no início da novela.

Este aspecto é corroborado com as conclusões tiradas da categorização das emendas em tipos correspondentes a três movimentos distintos do escritor: a substituição (em maior número), a ampliação e a eliminação (em número reduzido) (Cardoso 1973: L). A partir daqui conclui o autor da edição sobre o processo de escrita camiliano em *O Romance dum Homem Rico* que Camilo escreve uma primeira versão muito sóbria (Cardoso 1973: L), de “estilo visual e exteriorizante” (Cardoso 1973: LIII), da qual pouco elimina, o que corrobora a ideia de uma grande segurança de escrita. Esta primeira versão “global, sintética” (Cardoso 1973: LV) é, de seguida, corrigida, quer pela inclusão de elementos, quer pela sua substituição, sobretudo para buscar a forma que melhor transmita aquilo que o escritor quer dizer (Cardoso 1973: LV).

O segundo aspecto, a imediatez das emendas camilianas, é também comentado por Cardoso, ao concluir que Camilo parece retocar o que escreve instantaneamente, logo após a primeira tentativa, respondendo às exigências de correcção linguística e de gosto pessoal, não pertencendo, por isso, “à categoria de escritores que deixam “arrefecer” o estilo na gaveta, para posteriormente o reanalisarem à luz de novo estado de espírito” (Cardoso 1973: XVI).

Por fim, a terceira característica referida no processo de invenção camiliana diz respeito ao papel da imaginação e da memória na escrita de Camilo. Sobre este aspecto é relevante a conclusão de Nóia (1968) acerca do processo de criação de *O Demónio do Ouro*: à semelhança de outras obras camilianas, este consiste em partir de um esquema verídico, alterando a história e transfigurando personagens. Também a respeito de *O Romance dum Homem Rico*, afirma Cardoso, ao questionar-se como é que se teria dado a génese estilística da novela, que “tudo se passa como se pré-existisse um modelo, cujos volumes essenciais já tivessem sido encontrados e organizados” (Cardoso 1973: L).

Esta última ideia evoca a opinião mais recente de Duarte (1995b), segundo a qual o processo de produção camiliana é fundamentalmente intelectual, exteriorizando-se apenas na sua fase terminal, embora esta consideração seja problemática pela impossibilidade de se conhecer processos não materializados pela escrita. Baseado na observação dos autógrafos de *Gracejos que matam*, uma das *Novelas do Minho*, e de *Amor de Perdição*, o autor advoga que a escrita camiliana é a cópia de um texto previamente redigido na mente do escritor, com todas as hesitações de fundo já resolvidas, pelo que as emendas, poucas e feitas maioritariamente no momento da escrita, consistiriam a maior parte das vezes em simples ajustes estilísticos.

A ideia de uma escrita rápida e segura é corroborada por Castro (1994), baseado na análise dos autógrafos de *Amor de Perdição* e das novelas *Gracejos que Matam* e *O Cego de Landim*. A sustentá-la, o facto de as emendas desses autógrafos serem poucas e simples, consistindo maioritariamente em substituições lexicais imediatas; os escassos lugares de emenda mediata, raramente corrigidos; e as pouquíssimas correcções do tipo emenda/retrocesso; bem como o facto de Camilo escrever apenas um manuscrito por obra, o que indicia, segundo o autor, que o texto mental anterior teria encontrado uma realização escrita quase definitiva à primeira.

Resumindo, as considerações sobre a escrita camiliana referidas até aqui apontam no sentido de Camilo planear mentalmente as suas obras e de a sua escrita ser

uma cópia do discurso interior, fixando-se, pois, de forma veloz e segura, como patenteiam as poucas emendas, que ocorrem maioritariamente no momento imediato da escrita, com o objectivo de satisfazer exigências estilísticas.

Contrariando a ideia de que Camilo escrevia quase sem emendas, Castro comprova que, apesar de o acto de escrita poder ser, pontualmente, “fulminantemente rápido e definitivo” (Castro 1992: 59), Camilo revê bastante e predominantemente em curso de escrita: “das mais de 300 folhas do *Amor de Perdição*, apenas 15 não têm emendas” (Castro 1992: 59). Para além desta informação nova, confirma-se a ideia de que Camilo escreve muito depressa: um passo emendado de *Amor de Perdição* que consiste na troca accidental do nome de uma personagem serve para testemunhar a velocidade e os despistes da escrita de Camilo, como são também as frequentes palavras repetidas e supressões de sílabas, que sugerem que o escritor não reviu o texto enviado para a tipografia.

A edição genética e crítica de *Amor de Perdição* de Castro (2007) traz como novidade em relação à edição de Carvalho e Silva a atenção especial concedida aos lugares de variação do manuscrito (e não apenas às emendas impressas) e ao seu contributo para o conhecimento da génese do romance. A análise exaustiva dos materiais genéticos de *Amor de Perdição* com vista à preparação da sua edição traz importantes contributos para o conhecimento do processo de produção camiliano, o que prova a importância do trabalho editorial para o estudo genético, com ele intimamente relacionado.

Neste trabalho, os fenómenos de escrita camilianos são categorizados pela classificação das emendas manuscritas em dois grupos tipológicos: emendas mediatas e imediatas. As primeiras concretizam-se nas quatro operações sintagmáticas usuais: adição, supressão, substituição e reordenação; nas segundas, inclui-se retorno, projecção e redireccionamento. Esta tipologia será retomada pelo mesmo autor (Castro 2012b), essencialmente com três elementos novos. O primeiro é a consideração de que, tal como nas emendas mediatas, também nas emendas imediatas podem ocorrer mudanças sintagmáticas, excepto a adição e a reordenação, embora elas sejam mais difíceis de detectar: o redireccionamento é uma supressão, a projecção e o retorno são substituições. O segundo é a conclusão de que, no caso de *Amor de Perdição*, a emenda imediata, apesar da sua nomenclatura, não é um acto de reescrita, mas sim um acto de escrita em curso, pertencente ao domínio da criação e não da revisão, que só pode acontecer quando a redacção da frase não está ainda finalizada na mente do escritor. O

terceiro é a reflexão em torno do tempo que as emendas imediatas demoram a ser materializadas, através da possibilidade de medição das projecções. Estas são o tipo de emenda imediata mais demorada, mas o intervalo textual entre o seu cancelamento e o seu reaparecimento num ponto mais adiantado do texto não excede as duas linhas de texto.

A partir desta terminologia, conclui-se que o traço mais relevante da técnica de composição de Camilo em *Amor de Perdição* é o recurso à emenda imediata ou em curso de escrita. Isto confirma a conclusão de que a escrita, apesar de indiscutivelmente rápida, não surgiu de jacto na sua forma definitiva, mas resultou de um trabalho de emenda, contíguo ao momento da primeira redacção, testemunhado em quase todas as páginas do romance. Particularidade camiliana curiosa e digna de relevo é a prática de inscrever algumas emendas imediatas na entrelinha, sobre a forma cancelada, e não na linha livre à frente. Este procedimento é relevante pela sua raridade e por servir de excepção ao teorizado por Grésillon (1994).

A prevalência de emendas imediatas, maioritariamente redireccionamentos, aponta para o facto de a escrita não estar “prevista pelo autor antes de se materializar” (Castro 2007: 70) e desmente “a existência de um discurso premeditado, pelo menos para a curta e média distância” (Castro 2012c). Para além disso, os casos abundantes de imprecisão e flutuação de quantidades e afinação de cronologias sugerem que Camilo “não se tinha munido de um plano completo da narrativa, com todos os pormenores das suas peripécias, nem tinha ideias fixadas quanto ao perfil, os dados biográficos e as intervenções de cada personagem” (Castro 2007: 69). Esta ideia de que a escrita não consiste “na transcrição fiel de um discurso elaborado mentalmente” (Castro 2007: 70) contradiz trabalhos anteriores (Cardoso 1973, Duarte 1995b e Castro 1994) que defendiam que a escrita camiliana se baseava num plano previamente elaborado ou era acto de cópia do texto mental⁵⁶. Segundo a análise genética de *Amor de Perdição*, a escrita de Camilo é, antes, “invenção, frase a frase, do que ia acontecer a seguir”, ou “escrita *à la minute*”, “escrita imprevista” (Castro 2007: 70). A ideia de que “o texto não prosseguia o seu caminho em direcção a um objectivo pré-estabelecido e expectante”, mas evoluía “ao sabor de decisões tomadas passo a passo” (Castro 2007: 70) pode parecer advogar um tipo de escrita não teleológica. Mas, como defendi na

⁵⁶ Esta ideia comumente aceite está também espelhada nas palavras de Paiva Monteiro, anteriores ao estudo genético de Castro (2007): “Camilo ou Jorge de Sena, por exemplo – legaram-nos estranhos autógrafos sem rasuras, como se o acto de escrita só neles começasse quando a forma já tivesse sazornado numa obscura maturação, toda mental” (Monteiro 2006: 40).

primeira parte do meu trabalho, uma escrita é sempre teleológica na medida em que persegue sempre algum fim, quer esteja ou não definido antes da escrita. Parece ser prática de Camilo que as motivações várias para cada momento da sua escrita – as decisões a que se refere Castro –, sejam mutáveis ao longo do processo de escrita, “influenciadas tanto pelo que Camilo se preparava para dizer como por aquilo que acabava de dizer no papel e que já podia ler como discurso exterior a si” (Castro 2007: 70).

Para além da ideia de que *Amor de Perdição* “não é o reconto de uma narrativa pré-estabelecida”, este estudo conclui que ele não é “o romanceamento de um dossier de memórias e documentos” (Castro 2007: 72), como quer fazer acreditar Camilo. Na verdade, testemunhando como as emendas manuscritas põem “sob escrutínio a validade de algumas concepções” (Castro 2007: 71), conclui-se o facto de as cartas trocadas entre os dois amantes não serem verídicas: em vez de transcrições inalteradas de texto alheio, elas são invenção autoral, pois “ricas em emendas que não diferem pela natureza e pela quantidade das emendas das páginas de redacção assumidamente autoral” (Castro 2007: 72).

Outros contributos deste trabalho para o conhecimento do processo de produção camiliano são as conclusões sobre a pouca atenção que o escritor dava às regras de ortografia e sobre a interferência do revisor ou do tipógrafo no texto, apagando traços dialectais que Camilo usara para caracterizar a fala de personagens populares. Este estudo deixa em aberto para confirmação noutras obras camilianas a hipótese de os cancelamentos das emendas mediatas serem feitos por meio de traços longos e direitos, e os das emendas imediatas serem feitos por meio de traços enrolados e ainda a questão da temporalidade que medeia entre as emendas mediatas, ou seja, a impressão de que esta temporalidade é muito breve. Repare-se como todos estes aspectos corroboram a ideia da velocidade da escrita camiliana e da improbabilidade de revisão tardia pelo autor.

Resumindo, o estudo genético de *Amor de Perdição* contribui com informações originais no que respeita ao processo de produção camiliana. Ao contrário do que se sabia até então, conclui-se que, ao escrever este romance, Camilo não terá planeado a narrativa ao pormenor, pelo que a sua escrita, veloz e hesitante, espelha a invenção no momento presente, de que são testemunho as emendas imediatas que se inscrevem em quase todas as páginas do manuscrito. Uma vez concluída a escrita, Camilo não parece ter-se demorado nem na revisão do manuscrito, nem na das provas tipográficas, como

espelham a minoria de emendas de revisão manuscritas e a grande intervenção do tipógrafo no seu texto.

A análise genética de *A Morgada de Romariz* (Pimenta 2009) revelou que o processo de escrita desta novela não é idêntico ao de *Amor de Perdição*, contribuindo com dados novos para o conhecimento do processo de produção camiliana. A principal conclusão diz respeito à maior incidência de emendas mediatas em *A Morgada de Romariz*, por oposição à prevalência de emendas imediatas em *Amor de Perdição*, o que indicia que a novela terá sido mais revista e escrita de forma mais tranquila do que o romance, escrito de forma mais nervosa e espontânea e sem tempo para revisão.

Para além disso, a dimensão das macro-variantes difere em ambas as obras, sendo as de *Amor de Perdição* bastante mais extensas do que as de *A Morgada de Romariz*. Este último aspecto sugere que o autor na novela terá atentado sobretudo em microestruturas, o que deixa transparecer uma maior segurança na escrita da novela do que na do romance. Neste mesmo sentido aponta Cardoso (1973), ao referir que, em *Novelas do Minho*, se verifica a “mesma certeza e rapidez de elaboração mental” de *O Romance dum Homem Rico*, “que se manifesta no número restrito de eliminações” (Cardoso 1973: LXIV), a maior parte delas consistindo na simplificação de séries de adjetivos. A maioria das substituições mediatas e a escassez de supressões observadas no meu estudo genético de *A Morgada de Romariz* parecem confirmar, de facto, a segurança de escrita camiliana de que fala Cardoso, mas o facto de o redireccionamento imediato ser o segundo tipo de emenda mais frequente nesta novela, indicia que a sua escrita apresenta também as hesitações observadas por Castro em *Amor de Perdição*.

Outra conclusão relevante retirada do estudo genético de *A Morgada de Romariz* foi a existência de projecções e retornos mediatos, três substituições com retornos e uma substituição com projecção. Estes casos são excepções à tipologia verificada por Castro em *Amor de Perdição*, mas, face ao seu carácter excepcional, foram inseridos nas categorias já existentes, salientando-se as suas particularidades através de notas. No que toca ao problema do tempo das emendas, a que Castro se referiu em 2007, foi avançada a possibilidade de medição espacial do momento da introdução de uma emenda no texto, sendo esta um bom complemento à impossibilidade de medição física do tempo.

Semelhante ao romance, verificou-se ser na novela a peculiaridade camiliana de inscrever a emenda imediata na entrelinha e os indícios de que Camilo não tinha um plano prévio da narrativa estabelecido ao pormenor, nem a sua história se baseava em

documentos verídicos como o narrador faz supor: assim atestam os diversos redireccionamentos, a constante vacilação do tempo e a frequente mudança dos nomes das personagens. A explicação mais plausível para o procedimento camiliano referido é a necessidade de o autor calcular a extensão do seu texto face aos limites impostos pela publicação mensal (Pimenta 2009: 39). Esta explicação encontra apoio em Sonsino (2015), que afirma que as contas de multiplicar existentes no autógrafo de *A Espada de Alexandre* testemunham Camilo “a calcular ou medir o resultado material da sua produção” (Sonsino 2015: 33), procurando “saber quão longe se encontrava ainda do produto contratado e até publicamente comunicado” (Sonsino 2015: 34).

Outro contributo importante para o conhecimento do processo de escrita camiliano é dado através de um breve estudo genético de *O Regicida* (Correia 2013). Nesta obra, a existência de prolepses sem indício de terem sido acrescentadas posteriormente leva à conclusão de que “a evolução da narrativa não a decidia Camilo à medida que avançava em cada fólio. Antes estaria já delineada ou mentalmente ou em plano escrito, que não sobreviveu” (Correia 2013: 198). Esta ideia corrobora aquela de Cardoso 1973, Duarte 1995b e Castro 1994, segundo a qual Camilo tinha já um plano definido antes de iniciar a escrita, mas choca evidentemente com a de Castro 2012, que defende que “Camilo não tinha gasto tempo a planear o romance antes de o começar a escrever” (Castro 2012a: 195). Na verdade, na sua análise de *Amor de Perdição*, perante a evidência da velocidade da escrita, Castro deduz não ter tido Camilo tempo nem para revisão posterior nem para trabalho prévio de “planear metodicamente o texto nas voltas do enredo, no perfil das personagens, muito menos o fraseado do que as personagens dizem umas às outras e o narrador ao leitor” (Castro 2012b: 424). A disparidade de conclusões nos estudos destas duas obras confirma a hipótese avançada por Castro de que, em períodos diferentes, Camilo pudesse enfrentar “o acto de escrever com ritmos e níveis de preparação diversos” (Castro 2012b: 425). Repare-se, contudo, que o estudo genético de *A Morgada de Romariz*, obra temporalmente próxima de *O Regicida*, apesar de ter mostrado um tipo de processo de composição diferente de *Amor de Perdição* (Camilo reviu mais o texto da novela), não evidenciou, porém, um nível de preparação substancialmente diferente do do romance. Ainda que a escrita menos nervosa e hesitante da novela possa indiciar maior nível de preparação da narrativa, a flutuação de datas e nomes de personagens, bem como a existência substancial de redireccionamentos imediatos apontaram, pelo contrário, no sentido de Camilo não ter tido um plano da narrativa previamente pensado ao pormenor. A novidade parece ter

sido sobretudo o facto de Camilo ter tido mais tempo ou disponibilidade para rever o seu texto. Assim, apesar de temporalmente mais próxima de *O Regicida* do que de *Amor de Perdição*, a novela não partilha com o primeiro tão grande preparação da narrativa.

Isto acontece também com *O Demónio do Ouro*, escrito na mesma época de *Novelas do Minho* e *O Regicida*, sobre o qual se conclui não ter Camilo “um plano prévio bem estabelecido” (Sobral 2014: 357), mas revelar antes “uma escrita não totalmente planeada” (Sobral 2014: 359). Esta conclusão sobre a preparação da escrita situa-se entre a de Castro a propósito de *Amor de Perdição* (inexistência de plano inicial) e a de Correia a propósito de *O Regicida* (existência de plano inicial), ou seja, Sobral considera haver uma ideia prévia da estrutura do romance e das suas ideias principais – só assim se justificam as emendas numerosas “que mostram o autor ajustando as personagens a um programa fortemente traçado e de que se desviara brevemente” (Sobral 2014: 363) –, mas os pormenores não são metodicamente planeados previamente, vão tomando corpo ao longo da escrita do romance, existindo, portanto, abertura para alterar o que o autor decide fixar, num momento, no seu texto: “se as duas partes – e decerto a sua estrutura essencial – estiveram previstas desde o início, não é clara nos subtítulos anunciados a primitiva intenção acerca do modo como essa estrutura se concretizaria” (Sobral 2014: 363).

Neste trabalho, a ideia de que Camilo ia delineando o seu plano ao longo da escrita e alterando-o com ajustes quando achava necessário é fundamentada através dos seguintes exemplos de génese textual: a mudança do título do romance; a interrupção da narrativa e a sua retoma depois de o escritor se ter inspirado em factos históricos verosímeis, que o obrigaram, entretanto, a um ajuste de datas; a alteração do destino de uma personagem e a criação de outra, devido a uma narrativa acrescentada posteriormente; e a mudança do nome das personagens.

A diferença crucial de *O Demónio do Ouro* em relação a *Amor de Perdição* não é, pois, tal como *A Morgada de Romariz*, o tipo de preparação da narrativa. Ainda que possa existir maior planeamento da narrativa no romance mais recente, este não é elaborado ao pormenor, existindo espaço para a narrativa ser delineada no momento da escrita, tal como no romance escrito na cadeia. A diferença substancial é, sim, o facto de o romance mais recente patentear um complexo trabalho de releitura e emenda mediata do texto, mais próximo, porém superior, ao de *A Morgada de Romariz*.

Não existe estudo quanto à incidência de emendas mediatas e imediatas em *O Regicida*, mas a análise genética de uma outra obra, *História de Gabriel Malagrida* (Firmino 2013), traduzida por Camilo a partir do original francês de Paul Mury, contribuiu com informações importantes para este aspecto do conhecimento sobre o processo de produção camiliana, ao concluir que a tradução apresenta, tal como *Amor de Perdição*, mas ao contrário de *A Morgada de Romariz* e *O Demónio do Ouro*, maior número de emendas imediatas do que mediatas. Esta conclusão é interessante, pois problematiza a relação da cronologia das emendas com o nível de preparação da narrativa, uma vez que, no caso da tradução, a estrutura narrativa está logicamente previamente delineada. Assim sendo, neste caso, a imediatez da escrita espelha hesitações ao nível da formulação discursiva.

A predominância de emendas imediatas sobre as mediatas é também interessante na medida em que a tradução é temporalmente distante do romance escrito na cadeia, mas muito próxima das outras três obras referidas. Isto parece contradizer a hipótese de obras temporalmente próximas terem semelhantes processos de composição, parecendo apontar também neste sentido as conclusões anteriormente referidas: o facto de *O Romance dum Homem Rico* e *Amor de Perdição*, próximos temporalmente, terem diferentes níveis de preparação da narrativa, o mesmo acontecendo com *O Regicida* e as obras coevas *Novelas do Minho* e *O Demónio do Ouro*. No entanto, o trabalho de composição não pode ser equiparado ao de tradução. Uma vez que a tradução é dependente do texto de partida, é natural que o texto de *História de Gabriel Malagrida* não apresente macro-variantes características da criação camiliana, que se encontraram em *Amor de Perdição* e *A Morgada de Romariz*.

Sobre *História de Gabriel Malagrida* concluiu também a autora do estudo que a categoria predominante é a da substituição lexical, tanto mediata como imediata, como seria de esperar de uma tradução, cuja liberdade opera naturalmente ao nível do léxico e não da estrutura textual. A categoria que se lhe segue é, curiosamente, o redireccionamento imediato, que, lembre-se, é a categoria maioritária em *Amor de Perdição* e a segunda em *A Morgada de Romariz*. O estudo sobre a tradução evidenciou também que, tanto no redireccionamento como na substituição, Camilo não opera muitas mudanças de classes gramaticais. Coincidente com a conclusão de Castro (2012b) é o facto de as projecções imediatas serem de pequena amplitude, não ultrapassando mais de uma linha do texto escrito.

Este trabalho contribui ainda com a definição do número de campanhas de escrita, através da verificação do traçado da letra, tendo-se concluído que o meio da obra apresenta campanhas de escrita mais longas do que o início e o final. Esta análise foi seguida por Sonsino (2015), no seu estudo genético de *A Espada de Alexandre*, mostrando que a velocidade de escrita deste opúsculo é comparável à da tradução *História de Gabriel Malagrida*, com uma média de 6,25 páginas por sessão de escrita.

O estudo genético de *A Espada de Alexandre* revelou diferenças notáveis deste manuscrito relativamente a todos os outros manuscritos camilianos até então estudados. Trata-se de um rascunho camiliano, redigido num caderno de apontamentos de uso doméstico, e apresenta indícios da fase pré-redaccional, nomeadamente lembretes para o próprio Camilo. A fase redaccional está espelhada na escrita, feita de avanços e retrocessos, alcançando este autógrafo o estatuto de manuscrito pré-definitivo. A quantidade e qualidade de emendas da 1.^a edição em relação ao manuscrito evidencia que este não foi o original de imprensa, faltando, assim, um testemunho intercalar no *dossier* de génese desta obra.

Resumindo, o conhecimento que hoje se tem sobre o processo de escrita de Camilo aponta para o facto de o escritor se comportar de forma diferente ao longo da sua carreira literária, não havendo necessariamente semelhança entre processos de escrita de obras escritas no mesmo período. Ao contrário do estudo genético de *O Regicida*, que se apoia na existência de prolepses para fundamentar que a escrita camiliana se baseia num plano prévio, escrito ou mental, onde as estruturas essenciais da narrativa já estão delineadas, e ao contrário também, obviamente, do estudo genético de *História de Gabriel Malagrida*, que se debruça sobre uma tradução, os restantes estudos genéticos de obras camilianas (*Amor de Perdição*, *O Demónio do Ouro*, *A Morgada de Romariz* e *A Espada de Alexandre*) apontam para o facto de estas não terem sido escritas a partir de um plano narrativo pensado previamente ao pormenor, facto que contraria a visão da escrita camiliana como um acto de cópia mental.

Para além disto, parece variar entre as várias obras o momento do trabalho de correcção que o escritor operava sobre o texto: a génese de *O Romance dum Homem Rico*, *Amor de Perdição* e *História de Gabriel Malagrida* aponta para um trabalho de emenda centrado maioritariamente no momento da escrita, enquanto em *A Morgada de Romariz* e *O Demónio do Ouro* esse trabalho parece ter sido mediado pela leitura do texto pelo seu autor, embora não se tenha precisado o quão tardia seria essa revisão autoral.

Poder-se-ia esperar que existisse uma correspondência entre o tipo de preparação do texto e a forma como o escritor o emendava, da seguinte forma: maior correcção imediata nos textos sem plano prévio, patenteando a hesitação de quem procura delinear a narrativa à medida que escreve, e menor correcção imediata nos textos previamente planeados, evidenciando a maior segurança de escrita de quem passa a escrito um discurso premeditado. Isto parece confirmar-se no caso de *Amor de Perdição* e também no caso de *A Morgada de Romariz* e *O Demónio do Ouro* (a escrita mais pausada destas últimas parece evidenciar, apesar de tudo, uma escrita mais pensada do que o romance escrito na cadeia), mas não no caso de *História de Gabriel Malagrida*. Neste último, a afirmação sobre a existência de um plano prévio estabelecido, que é indiscutível por se tratar de uma tradução, não condiz com a maioria de emendas imediatas verificadas no estudo genético desta obra. Porém, o facto de a maioria de emendas imediatas da tradução serem substituições sinonímicas aponta para a evidência de, neste caso, as emendas em curso de escrita não se prenderem só com hesitações de quem procura a direcção da narrativa a seguir, mas sobretudo com correcções estilísticas feitas no momento da escrita. É preciso também ter em conta as proporções entre emendas mediatas e imediatas em cada obra (estes dados existem apenas nos estudos genéticos de *Amor de Perdição*, *A Morgada de Romariz* e *História de Gabriel Malagrida*): se é evidente o contraste entre ambas as categorias de emendas no romance, numa proporção de uma emenda mediata para dez imediatas, parecendo não restarem dúvidas, neste caso, quanto à espontaneidade da escrita, este contraste é bastante reduzido na tradução e na novela, o que pode relativizar as conclusões sobre o processo de escrita de ambas: a tradução pode não ter sido, afinal, escrita de forma tão hesitante como parecem indiciar as quantificações, e a novela não espelha um nível de segurança de escrita tão evidente como o nível de hesitações de *Amor de Perdição*.

Para o conhecimento sobre o processo de escrita camiliana tem contribuído também a análise da razão de ser das emendas autorais. Estes tipo de análise é obviamente subjectivo, porque depende sempre do olhar do leitor: é este quem interpreta as possíveis preocupações que estiveram na origem de uma emenda autoral a partir do efeito que essa emenda provoca nele. Estas preocupações podem ser de vários tipos, seja de ordem diegética, seja de ordem estilística, seja simplesmente de ordem gramatical. O seu estudo contribui, portanto, para o conhecimento sobre o processo de escrita camiliana, porque permite conhecer em que aspecto é que o escritor trabalhou mais o seu texto, e, assim, esclarecer sobre especificidades autorais.

Por exemplo, no âmbito estilístico, graças aos estudos de Cardoso (1973) e Nóia (1968), sabe-se que Camilo, pelo menos nas duas obra por eles analisadas, produziu com maior espontaneidade e maior facilidade técnica passos narrativos do que passos descritivos, como atesta a diferença numérica de correcções em passagens narrativas e descritivas (estas em número maior) (Cardoso 1973: XLVI). Esta preferência pela narração é também testemunhada pelo tratamento especial que Camilo concede ao verbo, patente nas emendas que evidenciam a tendência de o antepor ao sujeito, a procura do seu rigor semântico e a preferência pelo tempo do perfeito (Cardoso 1973: XLVI-XLVII; Nóia 1968: XLIX). Já no âmbito novelístico, sabe-se, também graças ao estudo de Cardoso (1973), que os quatro pontos em que Camilo mais se deteve na produção de *O Romance dum Homem Rico* foram a “nobilitação do protagonista” (Cardoso 1973: XXXIV), o “embelezamento descritivo” dos espaços em que este se move (Cardoso 1973: XLI), as “considerações morais e religiosas” (Cardoso 1973: XLIII) e o “tratamento cuidadoso” nos pormenores históricos (Cardoso 1973: XLV). Este conhecimento é enriquecido ao ser confrontado com aquele que advém do estudo genético de outras obras do escritor. Nota a este respeito Cardoso que, ao contrário daquele romance, a génese de *Novelas do Minho* não atesta “desenvolvimentos tão nitidamente postos ao serviço da caracterização das personagens e da explicitação das situações dramáticas” e que, devido ao “carácter mais impessoal do estilo realista”, não atesta acrescentamentos e desenvolvimentos de “sentenças de doutrinação moral” (Cardoso 1973: LXVI).

Contrariando a ideia de que Camilo escrevia rápido e sem revisão, os primeiros estudos sobre as emendas autorais revelam que ele está “longe de ser um escritor pouco cuidadoso, que não se vigia e não se corrige” (Cardoso 1973: XV). Atentando na “génese estilística”, os trabalhos de Mateus, Nóia e Cardoso surpreendem “as constantes do escritor na maneira de atingir a expressão que o satisfaz, o grau de auto-vigilância e auto-correcção” (Cardoso 1973: III). Estes trabalhos patenteiam a abordagem estilística à génese dos textos característica dos anos 60/70 e próxima dos estudos de variantística italiana. À “luz nova” (Nóia 1968: XXXVIII) dos vestígios manuscritos do “acto de criar” (Nóia 1968: XXXVII), eles debruçam-se sobre o trabalho do escritor “no sentido de conseguir uma maior perfeição de estilo” (Mateus 1961: XXIX). Este tipo de estudo é teleológico, pois estuda o propósito, o objectivo ou a finalidade estilística das emendas.

Existem alguns estudos, sobretudo no âmbito estilístico, sobre o tipo de correcções que Camilo fazia em obras específicas, mas não existe propriamente um conhecimento generalizado e sistematizado deste aspecto baseado na análise de todo o *corpus* camiliano. Segundo o estudo de Mateus, os “objectivos” (Mateus 1961: XXIX) das emendas camilianas em *Novelas do Minho* são reconstituir o falar regional, enriquecer descrições objectivas com expressões humorísticas, acrescentar, segundo estilo realista, “palavras cruas e as frases de choque” (Mateus 1961: XXX) e pormenores concretos que escaparam numa primeira redacção, suprimir para evitar exageros e obter clareza e procurar a verdade histórica e a verdade psicológica das personagens. Também Cardoso observa nestas novelas substituições de cunho impressionista e ampliações que servem com maior frequência “a preocupação de obter descrições realistas com mais riqueza e minúcia, ou a de dar lugar a caracterizações mais vagas, com uso do substantivo abstracto” (Cardoso 1973: LXV).

No que respeita a *O Demónio do Ouro*, as “intenções” (Nóia 1968: XLII) das emendas autorais, as “preocupações” ou “tendências” estilísticas (Nóia 1968: XXXVIII) que as motivaram são, segundo o estudo de Nóia, a busca de propriedade, expressividade, concretização, concisão, realismo e ironia, a fuga à repetição, o emprego do verbo e a sua colocação, a preocupação rítmica, a preferência por uma visão subjectiva da realidade, a preocupação pela ordem natural e lógica das palavras e a busca de clareza e de musicalidade.

Por fim, da análise estilística de Cardoso, respeitante a *O Romance dum Homem Rico*, sobressaem como “exigências” (Cardoso 1973: XV) das emendas autorais impressas a busca de musicalidade, a procura de maior verosimilhança narrativa, precisão e coerência e o trabalho sobre a linguagem, quer através da introdução de metáforas, quer através da introdução de expressões coloquiais e classicismos “de sabor arcaizante” (Cardoso 1973: XXXII). Já no que respeita às emendas manuscritas, este princípio da intenção da emenda aparece aliado à sua caracterização quanto ao tipo de correcção: a eliminação resulta da necessidade de economia (simplificar a frase, garantir coerência, evitar redundâncias, entre outros) (Cardoso 1973: L); o processo de amplificação responde às intenções de valorização estética e humorística, à preocupação de enriquecer o retrato moral das personagens e o dramático das situações e, ainda, à necessidade de concretização, relacionada com o “realismo espontâneo” (Cardoso 1973: LIX) de Camilo (Cardoso 1973: LV); e, por fim, o processo de

substituição responde às exigências de busca de propriedade, expressividade e clareza (Cardoso 1973: LXI).

Trabalhos mais recentes (2007-2014), impulsionados no âmbito da investigação da Equipa Camilo, do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, procuram esclarecer sobre as práticas e operações de escrita do autor e a produção das suas obras, numa linha mais próxima da crítica genética francesa, distanciando-se da análise genética puramente estilística, mas nem por isso descurando a atenção sobre os motivos que levam o autor a emendar (Correia 2013 e Sobral 2014).

Esta questão é tocada levemente no estudo genético de *Amor de Perdição*, no qual são definidos dois grupos de incidentes redaccionais (“actos usuais de reescrita” e “rebusca estilística”, Castro 2007: 24), onde se destaca um princípio de finalidade. Para além disto, este aspecto sobressai na análise das duas macro-variantes do romance, ao ser referida a “razão de ser” ou o “motivo” (Castro 2007: 63) de cada uma delas: numa, rejuvenescimento de uma personagem, noutra, distanciamento na forma de tratamento entre duas personagens, ambas para efeitos de verosimilhança narrativa. É também a propósito dos três passos mais emendados da novela *A Morgada de Romariz* que sobressai este ponto do motivo da emenda no meu estudo genético: supressão de excessos românticos e procura de verosimilhança histórica e narrativa são as razões encontradas para estas emendas, que se encaixam perfeitamente nas conclusões de Mateus (1961) e Cardoso (1973) sobre a génese estilística de *Novelas do Minho*.

Tendências de Camilo como tradutor observadas por Teyssier e Joachin com base nas variantes das edições camilianas são encontradas também por Firmino (2013) em *História de Gabriel Malagrida*, sendo, neste caso, possível confirmar estas tendências também nas emendas manuscritas: tendência arcaizante, intensificações, clareza ou, pelo contrário, subjectividade e omissões. Outras, porém, como dificuldade na tradução de nomes estrangeiros ou erros de tradução da “cor local” não têm lugar no manuscrito de *História de Gabriel Malagrida*.

Sobre o comportamento de Camilo enquanto revisor de provas tipográficas de *O Regicida* concluiu Correia (2013) que a maior parte das emendas são “afinações de pontuação”, sendo os acrescentos muito reduzidos. À parte “correções óbvias”, nota-se, por um lado, esforço de “contenção de pontuação” e procura de “expressão mais enxuta” (Correia 2013: 199), por outro lado, “esforço de refinamento” de expressões (Correia 2013: 200) e busca de “maior expressividade ou dramatismo” e, ainda,

“vontade de aproximação ao discurso coloquial” (Correia 2013: 201) e eliminação de repetições, “seja estruturais seja vocabulares” (Correia 2013: 202).

Observando o “trabalho intenso de burilamento textual” (Sobral 2014: 367) no texto impresso de *O Demónio do Ouro*, concluiu Sobral as seguintes “motivações” (Sobral 2014: 365) estilísticas das emendas: por um lado, obtenção de clareza e sobriedade, por outro lado, procura de dramatismo, intensificação e valorização plástica de algumas cenas.

Desta síntese, sobressai que são numerosas as categorias de classificação das emendas segundo o seu objectivo estilístico. Mas as tendências de estilo por si só não dizem muito sobre o processo de escrita camiliano em concreto, já que são comuns a vários escritores: busca da palavra exacta para o contexto, procura de expressividade e de clareza, preocupação em evitar repetições, entre outras, são exigências comuns de quem procura expressar de forma exacta através da escrita aquilo que quer transmitir. A enumeração das tendências de estilo por si só é, portanto, pouco reveladora. Aquilo que pode ser mais revelador é a diferença quantitativa entre elas, a predominância de determinada exigência sobre outras, o que pode ser deduzido através da classificação exhaustiva das preocupações das emendas, seguida da sua contabilização, de forma a concluir-se sobre o tipo de tendência mais frequente no escritor. Este trabalho exaustivo é, porém, praticamente inoperacional no que respeita às emendas manuscritas, na ordem dos milhares. Ele é realizado, mais frequentemente, a propósito das emendas impressas, geralmente menos numerosas.

O que procuro na minha análise de *Novelas do Minho* não é um estudo exaustivo sobre o aperfeiçoamento de estilo do autor ao longo da produção dos seus textos, mas a elucidação sobre o seu processo de escrita. Questões estilísticas, relacionadas com o tema da intencionalidade autoral, ultrapassam os limites da análise filológica que me proponho levar a cabo.

A minha análise genética de *Novelas do Minho* insere-se na continuidade desta linha de estudos genéticos camilianos. Tal como sugere Grésillon (1994: 210), o conhecimento das práticas de escrita de um autor deve basear-se no conjunto da sua produção e não apenas na génese de uma obra particular e ser enriquecido através da comparação com práticas de escrita de outros autores. O meu estudo, debruçando-se sobre uma obra camiliana específica – análise particular inevitável para o conhecimento fundamentado do *corpus* total –, pretende contribuir para o conhecimento mais vasto sobre a produção camiliana, as suas práticas de escrita e operações inerentes, que

constituem as três teses teóricas da crítica genética propostas por Grésillon. Procurarei testar de que forma o conhecimento actual sobre o processo de escrita camiliano é ou não confirmado pela génese de *Novelas do Minho* e ainda explorar hipóteses deixadas em aberto por trabalhos anteriores para confirmação noutras obras camilianas (por exemplo, a forma da rasura estar ou não associada aos dois tipos de emenda mediata e imediata). Nos capítulos seguintes, reflectirei sobre o modelo de análise que considereei apropriado seguir de modo a alcançar estes objectivos.

Capítulo V

Análise genética de *Novelas do Minho*

A análise genética de *Novelas do Minho* pertence ao campo da interpretação da génese, embora os dois campos – da interpretação e da edição - estejam intimamente relacionados, como já advoguei no Capítulo I.

Interpretar a génese consiste em ler com determinado sentido os vestígios físicos do processo intelectual passíveis de serem interpretados. Tal como foi referido na primeira parte do meu trabalho, uma análise genética implica a tomada de uma posição teórica e pode basear-se em múltiplas abordagens, com os seus diferentes métodos de análise. Estas abordagens dependem da sensibilidade de cada investigador e do seu campo de interesse, que o levam a valorizar certos aspectos em detrimento de outros. Não existe, pois, um modelo de análise sistematizado e universal para a análise da génese dos textos e a sua pertinência é discutível, por motivos que se prendem precisamente com as suas duas características, sistematização e universalidade.

Porém, independentemente do ponto de vista escolhido para o estudo interpretativo, o método de uma análise genética nunca pode ser textual, pois o objectivo de uma análise genética não é o produto textual, mas sim o antetexto. Então, qualquer método de análise genética deve questionar o acto de escrever, a produção e os seus mecanismos. Deve, em suma, procurar dar respostas àquelas questões que são o painel teórico da crítica genética: produção escrita, tipos e práticas de escrita, operações gerais da escrita (*cf. supra*: p. 47-48).

Na minha análise genética, proponho-me abordar a génese de *Novelas do Minho*, isto é, procurarei elucidar sobre o acto de escrever, sobre a produção e os seus mecanismos, a partir de um ponto de vista filológico, ou seja, a partir de uma análise centrada na materialidade do objecto de estudo e nas questões hermenêuticas dela decorrentes. A minha análise situa-se, portanto, no campo hermenêutico da filologia, não sem depender de actividades editoriais, como já foi dito e, sendo genética, vai beber ao campo teórico da crítica genética francesa, como não podia deixar de ser, dada a proeminência da disciplina francesa nesta área. Porém, o facto de a minha análise partir

de uma visão teleológica, incluir materiais genéticos da 1.^a edição e basear-se num método de análise filológico, separa-a, em princípio⁵⁷, de uma análise genética francesa.

No âmbito de um estudo genético segundo uma perspectiva linguística, Duarte entende que a crítica textual deve ocupar-se de duas “dimensões processuais” inscritas nos manuscritos autógrafos: a do “processo discursivo”, que diz respeito ao estudo da linguagem, numa perspectiva geralmente diacrónica, ao analisar as diferenças entre um estado discursivo anterior e um posterior; e a do “processo material”, que consiste no estudo dos elementos materiais da escrita durante a produção e reprodução de um texto (Duarte 2007a: 24).

Seguindo uma perspectiva filológica, a minha análise genética centra-se na dimensão do processo material, no entanto, não exclui a dimensão do processo discursivo, uma vez que a materialidade e o discurso são indissociáveis, porque se constituem um ao outro. As emendas autorais são estudadas por mim, não segundo uma perspectiva linguística ou literária, mas sim numa perspectiva filológica, baseada na sua materialidade. Esta abordagem implica o estudo da letra, tinta, traço, forma de cancelamento e topografia das emendas, e a interpretação hermenêutica dessa materialidade no âmbito do conhecimento sobre o processo de escrita camiliano. Esta abordagem segue uma perspectiva diacrónica, logo teleológica, uma vez que implica a análise da materialidade na passagem de um estado discursivo anterior, a lição rejeitada, para um posterior, a sua reescrita.

A minha análise genética está dividida em três partes. Em primeiro lugar, apresento o objecto de estudo, traçando a sua história e descrevendo, de um modo geral, as características materiais elucidativas do processo de escrita camiliano (Capítulo V). Centro-me, depois, de um modo particular, nas emendas autorais, manuscritas e impressas, e discuto o modelo de análise que tomarei como base para a sua análise exaustiva (Capítulo VI). Por fim, apresento os resultados da aplicação dessa tipologia de análise às emendas autorais, expondo as conclusões sobre o processo de escrita camiliano em *Novelas do Minho* (Capítulo VII).

Desta estrutura tripartida emanam, de certa forma, as três actividades contempladas pela crítica genética francesa: a análise material dos manuscritos, a edição

⁵⁷ O Capítulo I mostrou como o método filológico e a abordagem teleológica não deixam de ser praticados pela crítica genética francesa.

e a análise genética⁵⁸. A primeira actividade consiste em constituir e organizar o *dossier* genético da obra em estudo, ou seja, fazer o levantamento dos testemunhos genéticos dessa obra, descrevê-los manuscriptologicamente, decifrá-los e organizá-los cronologicamente, através da sua transcrição. Ao descrever, no Capítulo V, os documentos genéticos autorizados de *Novelas do Minho*, estou, de facto, a estabelecer o *dossier* genético desta obra, porém não considero, como a crítica genética francesa, esta descrição material como um meio para uma posterior análise genética, mas sim como uma parte integrante dessa análise; ou seja, estimando, segundo uma perspectiva filológica, que é precisamente da materialidade do objecto de estudo que emanam as questões hermenêuticas relevantes para o conhecimento sobre o processo criativo, a minha descrição material é, ela própria, análise genética. Assim, nesta primeira parte do meu trabalho, não me limito à exposição da realidade objectiva do meu objecto de estudo, mas empenho-me na interpretação dessa realidade enquanto vestígio dos processos de criação e das práticas de escrita autorais.

Centro-me, depois, no Capítulo VI, nas emendas autorais. Segundo Grésillon (2008: 8), o volume do material genético é, no caso da prosa, tal – e assim acontece, de facto, em *Novelas do Minho* – que obriga o crítico a fazer escolhas, seja para estudar apenas uma parte desse material, seja para privilegiar uma linha precisa de leitura. Ciente das potencialidades das emendas autorais para o conhecimento genético, opto por aprofundar a minha análise centrada na exploração hermenêutica das emendas autorais, manuscritas e impressas, de *Novelas do Minho*.

Tal como defende Grésillon, não existe nenhum método de análise pré-definido para uma análise genética, variando este conforme os interesses do crítico. O escopo grande da minha análise e o meu interesse especificamente filológico levaram-me a elaborar uma tipologia de análise que pudesse ser aplicada exhaustivamente aos milhares de emendas autorais de *Novelas do Minho*, de forma a obter-se resultados fundamentados, capazes de elucidar sobre os processos criativos e as práticas de escrita desta obra. Esta tipologia, apresentada e discutida no Capítulo VI, parte do modelo seguido por Castro 2007 para o estudo das emendas autorais de *Amor de Perdição*, sendo moldada à luz da génese de *Novelas do Minho*. A classificação exhaustiva das emendas segundo este modelo encontra-se disponível nos Anexos C e D e as conclusões desta análise constituem o Capítulo VII do meu trabalho.

⁵⁸ Estas três fases encontram-se descritas nos capítulos III, IV e V dos manuais de Grésillon (1994) e Biasi (2011).

Nesta análise genética, como em todas, interpretação e edição são actividades indissociáveis e complementares. Na verdade, o número de emendas de um texto depende da leitura interpretativa do crítico, pois há actos complexos de reescrita que possibilitam leituras diferentes. Para definir as emendas autorais de *Novelas do Minho* foi necessário, portanto, não apenas transcrever diplomaticamente os materiais autorizados, mas também editá-los geneticamente, definindo a cronologia das emendas, estabelecendo relação entre elas e optando, em casos de leitura ambígua, pela solução que me pareceu mais correcta.

A minha edição genética, que disponibilizo no Anexo B, não segue o modelo francês proposto por Grésillon (1994: 188), na medida em que não transcreve, um a um e separadamente, os testemunhos do texto (“*éditions horizontales*”, Biasi 2011: 156). Pelo contrário, optei por juntar na edição genética as leituras divergentes da 1.^a edição, em vida do autor, imediatamente após o lugar respectivo no texto manuscrito. Este modelo é o usado nas edições da Equipa Camilo. Esta junção de dois testemunhos genéticos numa mesma edição (“*éditions verticales*”, Biasi 2011: 156) é possível pelo facto de os testemunhos genéticos de *Novelas do Minho* serem apenas dois, manuscrito e 1.^a edição, e as emendas da 1.^a edição serem relativamente poucas e simples. Assim, a sua inclusão no corpo da edição genética do manuscrito não causa perturbação à leitura da edição, antes facilita uma leitura cronológica, evolutiva do texto, desde a primeira versão manuscrita, até à última versão revista pelo seu autor⁵⁹. Possibilita-se, desta forma, um processo de leitura do texto semelhante ao que foi o seu processo de escrita: um processo teleológico, direccionado para o texto final, em que é possível acompanhar a construção e evolução do texto até à sua etapa final. Repare-se como esta minha opção editorial é claramente oposta à opção não teleológica da crítica genética francesa. A minha edição genética é, tal como qualquer edição, subjectiva, pois dependente da leitura e das escolhas do crítico, sendo, portanto, desta leitura pessoal que depende a minha análise genética.

⁵⁹ O texto camiliano *A Espada de Alexandre*, com *dossier* genético mais complexo, suscitou uma proposta editorial diferente por Sonsino (2015), com vista a tornar mais legível o texto editado.

1. Objecto de estudo: manuscrito e 1.^a edição

A obra *Novelas do Minho* foi escrita por Camilo Castelo Branco (1825-1890) entre 1875 e 1877, período correspondente à fase da maturidade intelectual do escritor. É constituída por oito novelas, que se sucedem pela seguinte ordem: I – *Gracejos que matam*; II – *O Comendador*; III – *O Cego de Landim*; IV – *A Morgada de Romariz*; V – *O Filho Natural* (1.^a parte); VI – *O Filho Natural* (2.^a parte); VII – *Maria Moisés* (1.^a parte); VIII – *Maria Moisés* (2.^a parte); IX – *O Degredado*; X – *A Viúva do Enforcado* (1.^a parte); XI – *A Viúva do Enforcado* (2.^a parte) e XII – *A Viúva do Enforcado* (3.^a parte)⁶⁰.

Excepto *Comendador*, escrita em Coimbra, as restantes novelas foram redigidas em S. Miguel de Seide, Vila Nova de Famalicão, onde o escritor permaneceu com regularidade, desde 1863 até à sua morte, tendo este cenário minhoto inspirado Camilo a retratar nestas novelas as gentes e os costumes dessa região: “o miôlo, a medula, as entranhas românticas do Minho”, “os costumes, o viver que por aqui palpita”⁶¹.

Camilo redigiu *Novelas do Minho* a troco de pagamentos previamente acordados com o seu editor⁶², sendo a sua escrita, nesse período, o único meio para sustentar a família. Estas novelas foram editadas entre 1875 e 1877, em vida do autor, pela Livraria Editora de Mattos Moreira & C.^a, em doze pequenos fascículos de distribuição mensal, vendidos a 200 réis cada um, segundo consta no cabeçalho das contracapas de todos os fascículos e nas condições da assinatura apresentadas na contracapa dos dois primeiros⁶³.

A capa dos fascículos alude ao conteúdo da obra, através de uma ilustração das paisagens e do quotidiano minhoto (imagem 1). Esta xilogravura, feita em madeira de topo (Afonso 2007: 5), foi reutilizada na publicação de todos os fascículos, conferindo unidade a toda a série.

⁶⁰ Daqui em diante, adopto as seguintes designações: *Gracejos*, *Comendador*, *Cego*, *Morgada*, *Filho I e II*, *Moisés I e II*, *Degredado*, *Viúva I, II e III*.

⁶¹ Camilo Castelo Branco, “O Comendador”, in *Novelas do Minho*, Lisboa, editora de Mattos Moreira e Companhia, 1876, p. IX.

⁶² “Pelo *Cego de Landim*, *Morgadinha de Romariz* e *Conferencias de Oratoriano* enviam-lhe 260\$000 réis; por duas *Novelas do Minho* “que remetterá oportunamente”, 160\$00 réis; pelo *Filho Natural*, 250\$000 réis; pela *Maria Moisés*, 160\$000 réis; pela 1.^a parte da *Viúva do Enforcado*, 80\$000 réis e pela 2.^a e 3.^a 160\$000 réis” (carta datada de Agosto de 1877) (Sampayo 1916: 65 e 66).

⁶³ “Cada volume, em bom papel e aceiada edição, custa **200 réis**. A distribuição é feita mensalmente. Em Lisboa e Porto o pagamento é feito no acto da entrega do volume. Nas demais terras do reino e ilhas, a assignatura póde fazer-se por um ou mais volumes, sendo a sua importancia remetida anticipadamente, em estampilhas ou vales do correio, aos editores MATTOS MOREIRA & C.^a, Praça de D. Pedro, 68, Lisboa” (Contracapa da 1.^a edição de *Gracejos*).

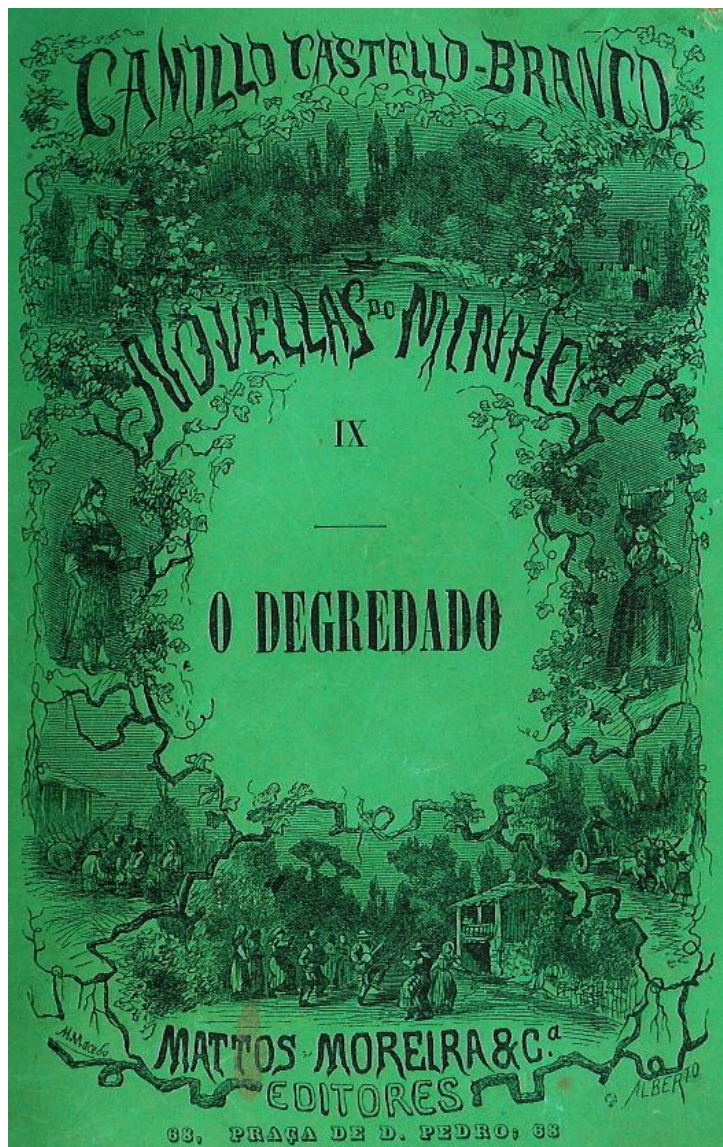


Imagem 1
Xilogravura com cenas do Minho.
Capa de *Degredado* (1.ª edição)

Para a execução desta xilogravura, Mattos Moreira recorreu aos serviços de duas importantes figuras das artes decorativas do séc. XIX, Manuel Macedo, ilustrador, e Caetano Alberto, gravador, que assinaram o seu trabalho (imagem 2). Estes artistas eram formados pela Escola de Belas Artes e conhecidos por trabalharem nalgumas das revistas literárias mais famosas da época, como a revista *Ocidente*, que os dois fundaram em sociedade (Afonso 2007: 39).



M. Macedo

Imagem 2
Assinaturas.
Capa de *Degredado* (1.ª edição)

Alberto

Todas as novelas possuem dedicatória: *Gracejos* é dedicada ao Dr. Tomás de Carvalho; *Comendador*, a D. António da Costa; *Cego*, ao visconde de Ouguela; *Morgada*, a Francisco Teixeira de Queirós; *Filho*, a Custódio José Vieira; *Moisés*, a Tomás Ribeiro; *Degredado*, aos Fidalgos da Casa Real e Cavaleiros Professos da Ordem de Cristo; e *Viúva*, à memória de D. Afonso Henriques.

O manuscrito e a 1.^a edição de *Novelas do Minho* são os testemunhos autorizados que se conhecem, sendo estes, portanto, os objectos de estudo da minha análise genética. O manuscrito está incompleto, faltando *Comendador* e *Degredado* e os quatro primeiros fólios de *Filho I*. Em trabalho anterior (Pimenta 2009), tracei a história do manuscrito, desde a sua passagem pela tipografia de Matos Moreira até à sua localização actual na Secção de Reservados da Biblioteca Municipal de Sintra. Sabe-se que o autógrafo passou pela tipografia de Matos Moreira, na condição de original de imprensa, quer pelas notas que o escritor aí redigiu para o tipógrafo, quer pelas dedadas de tinta preta que este deixou em vários fólios. A notícia seguinte, atestada, do manuscrito é bastante tardia, já de 1939, aquando da sua doação, por Rodrigo Simões Costa (1874-1947)⁶⁴, à Biblioteca Municipal de Sintra, junto com o restante espólio camiliano⁶⁵. Não se sabe a quem é que o camilianista sintrense terá comprado este e outros manuscritos camilianos, alguns deles contemporâneos (*O Demónio do Ouro*, 1873-1874; *O Regicida*, 1874; *A Caveira da Mártir*, 1875-1876; *História de Gabriel Malagrida*, 1875). É provável que estes tenham sido pertença do editor António Maria Pereira (1857 – 1898) e, depois, da parceria que continuou o seu trabalho, podendo ter sido adquiridos à editora Matos Moreira & C.^a (1845-1899) ou directamente ou por intermédio de Pedro Correia da Silva, que também adquiriu vários volumes desta casa tipográfica (Marques 1925: 98; 126-127).

O manuscrito autógrafo de *Novelas do Minho* encontra-se actualmente na Secção de Reservados da Biblioteca Municipal de Sintra, sob as cotas referidas na tabela abaixo, repartido por um total de quarenta e cinco pastas, arrumadas dentro de

⁶⁴ Dados biográficos de Rodrigo Simões Costa podem ser consultados em diversas fontes jornalísticas: “R. Simões Costa”, in *Jornal de Sintra*, 15 de Outubro de 1939, n.º 292, p. 4; “Necrologia”, in *Diário de Notícias*, 6 de Maio de 1947, p. 2; “Funerais”, in *Diário de Notícias*, 7 de Maio de 1947, p. 4; “Falecimentos”, in *Jornal de Sintra*, 11 de Maio de 1947, n.º 692, p. 3; e Silva, J. Nunes da, “Amigos de Sintra”, in *Jornal de Sintra*, 28 de Dezembro de 1947, n.º 727, p. 2.

⁶⁵ Esta doação está testemunhada, com todas as condições implicadas, na *Acta da Sessão ordinária da Câmara Municipal de Sintra*, de 12 de Outubro de 1939, que se encontra no Arquivo Histórico do Palácio Valenças, em Sintra. Na sala da Biblioteca Municipal de Sintra onde se encontra o espólio do escritor, existe uma placa com a seguinte inscrição: “Sala Camilo Castelo Branco. Camiliana oferecida a esta biblioteca pelo camilianista sintrense Rodrigo Simões Costa. Outubro 1939”.

caixas arquivadoras. O número de fólhos dentro de cada capa varia, conforme se indica na tabela seguinte, que deve ser lida do seguinte modo: o manuscrito de *Gracejos* (fascículo I), com a cota 49 GRA.1, está repartido por quatro capas. Na primeira, encontram-se os fólhos 1 a 13; na segunda os fólhos 14 a 24; na terceira os fólhos 25 a 35 e, na quarta, os fólhos 36 a 46. Note-se que duas novelas apresentam três fólhos não numerados por Camilo, que são, por isso, identificados pelo seu conteúdo: em *Moisés I* (fascículo VII), uma dedicatória, e em *Viúva I* (fascículo X), uma epígrafe e uma dedicatória. Todos os fólhos do manuscrito encontram-se em bom estado de conservação, não existindo margens danificadas ou lacuna resultante de acidente do suporte posterior à escrita do texto, pelo que este se encontra completo, sem cortes.

VOL.	COTAS	CAPA 1	CAPA 2	CAPA 3	CAPA 4	CAPA 5	CAPA 6	CAPA 7	CAPA 8	CAPA 9
I	49 GRA.1	1-13	14-24	25-35	36-46					
III	49 CEG.1	1-3	4-10	11-14	15-18	19-25	26-28	29-31	32-36	37-41
IV	49 MOR.1	1-21	22-45							
V	49 FL.1-I	5-14	15-26	27-41						
VI	49 FL.1-II	1-9	10-17	18-31	32-40					
VII	49 MAR.1-I	dedicatória 1-10	11-18	19-29	30-40					
VIII	49 MAR.1-II	41-51	52-65	66-83						
X	49 VIU 1.1-I	epígrafe dedicatória 1-4	5-7	8-10	11-13	14-20	21-23	24-25	26-34	35-40
XI	49 VIU 1.1-II	1-9	10-20	21-34	35-40					
XII	49 VIU 1.1-III	1-14	15-27	28-40						

Tabela 2
Distribuição dos fólhos manuscritos

No que respeita à 1.^a edição, o exemplar consultado foi o que pertenceu a Rodrigo Simões Costa e integra hoje o espólio camiliano na Biblioteca Municipal de Sintra. Os doze fascículos encontram-se compilados em 3 volumes de encadernação dura (cota 45 NOV. 1-I, II e III, respectivamente), contendo cada um deles quatro fascículos, pela ordem de saída. Na contra-guarda, é ainda visível uma vinheta, que contém a inscrição “ex-libris”, o nome do proprietário, Rodrigo Simões Costa, e uma ilustração que inclui um retrato de Camilo Castelo Branco (imagem 3).



Imagem 3
Ex-libris de Rodrigo Simões Costa

Exemplares da 1.^a edição de *Novelas do Minho* podem também ser consultados na Biblioteca Nacional de Portugal (cota RES 4994 a 4997 P), na Biblioteca Municipal do Porto e na Biblioteca da Universidade de Coimbra (sob várias cotas) e no *site* da BN-Digital (<http://purl.pt/23769>).

Duas características materiais saltam imediatamente à vista quando se observa o manuscrito autógrafo de *Novelas do Minho*, fundamentando, no que respeita ao processo de escrita autoral, a dependência de Camilo em relação à publicação futura desta obra, que condiciona a sua escrita: a regularidade e a legibilidade. No que respeita à primeira característica, há que sublinhar o facto de os manuscritos de todas as novelas serem bastante regulares, apesar do tempo de redacção longo (a primeira novela foi concluída em 26 de Agosto de 1875, a última só em 1877) e do seu envio para a tipografia em momentos diferentes.

Todas as novelas foram escritas em fólios pautados (linhas distanciadas 10 mm), cortados sobre o comprimento, tipo linguado, preenchendo o escritor apenas uma das faces do papel. Existem três tipos de suporte em *Novelas do Minho*: *Gracejos* foi escrita em papel muito fino, sem marca d'água, vergaturas ou pontusais, com 355x115 mm e trinta e oito linhas pautadas; *Viúva* foi escrita em papel espesso, sem marca d'água, vergaturas ou pontusais, com 360x120 mm e trinta e oito linhas pautadas; as restantes novelas foram escritas em papel espesso, com 315x105 mm e trinta e cinco linhas e com a marca d'água PAULA SERPINS, que permite identificar o fabricante do papel, a saber, a Fábrica da Viúva Macieira & Filhos, fundada em 1868 no sítio do Bosque (Serpins) (Bandeira 1995: 57). Nesta fábrica, terá funcionado pela primeira vez em Portugal uma

máquina de papel contínuo (Bandeira 1995: 57), no entanto, a existência de pontusais e vergaturas no papel das novelas comprova que nem toda a produção da fábrica era papel de cilindro, porque este não é avergoado, isto é não tem vergaturas nem pontusais (Santos 2015: 111). Em *Cego*, *Morgada* e *Filho* são visíveis pontusais com 25 mm, mas não as vergaturas; em *Moisés*, os pontusais medem entre 25 mm e 28 mm e há aproximadamente cinco vergaturas por centímetro.

O levantamento das marcas d'água existentes, bem como a verificação da compatibilidade entre os cortes dos fólhos, nas novelas em que não há marca d'água (Anexo A), permitiu concluir que cada folha original era composta por quatro linguados. Veja-se, a título de exemplo, a sequência de fólhos 39, 41, 37 e 40 (*Cego*), cuja marca d'água é reconstituída no esquema seguinte:

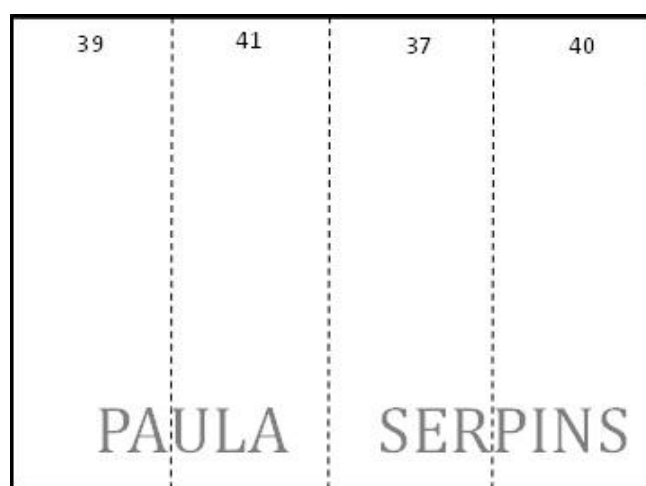


Imagem 4
Reconstrução de marca d'água

Para além disso, conclui-se que, tendo em conta o número de fólhos manuscritos sobreviventes (tabela 3), o suporte das novelas terá de corresponder, no mínimo, a 104 formas de papel, embora se saiba que esse valor foi largamente ultrapassado⁶⁶, o que é perfeitamente natural, tendo em conta que Camilo escreveu esta obra simultaneamente a outras⁶⁷.

⁶⁶ Através das correspondências encontradas entre os cortes dos fólhos de *Viúva* (Anexo A), estima-se que somente nesta novela tenham sido usadas setenta e nove formas de papel. Não foi possível o estudo exaustivo deste elemento material nas restantes novelas da obra, no entanto esta análise codicológica não se reveste, no meu estudo, da crucial importância que tem para o estudo do livro antigo.

⁶⁷ Coevas à escrita de *Novelas do Minho* são, entre outras, *O Demónio do Ouro* (1873-1874); *O Regicida* (1874); *A Caveira da Mártir* (1875-1876); *História de Gabriel Malagrida* (1875).

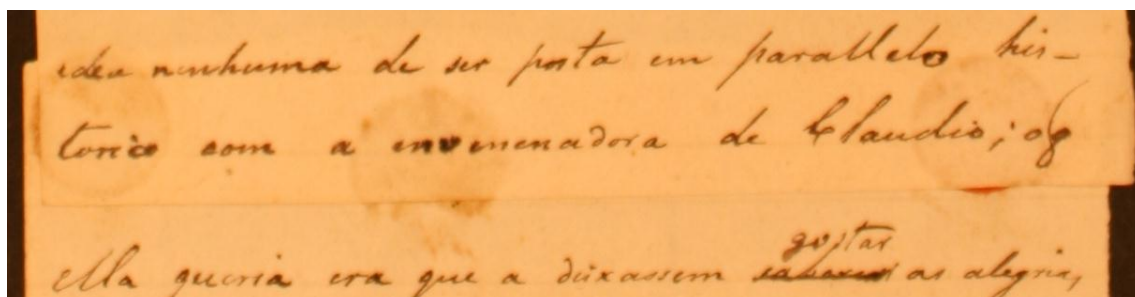
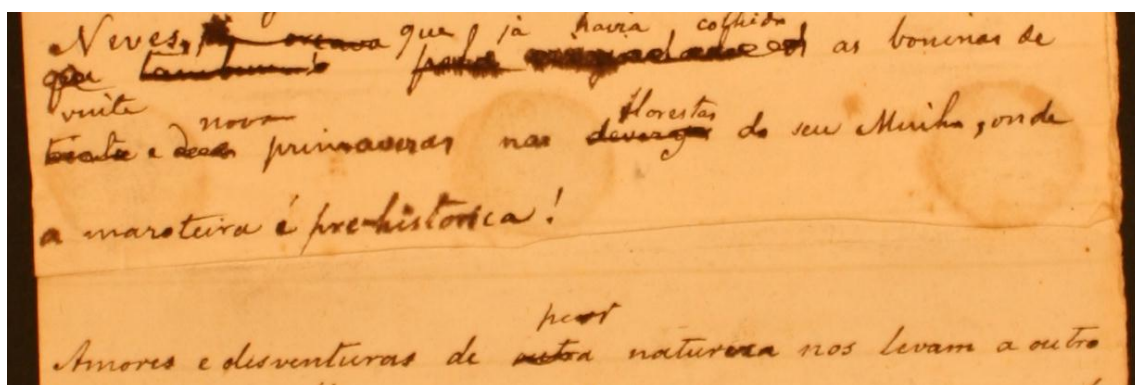
Apesar das diferenças de suporte referidas, todas as novelas perfazem sensivelmente o mesmo número de fólios: uma média de 41,3 fólios por novela, tal como se ilustra na tabela seguinte.

NOVELAS	N.º FÓLIOS
<i>Gracejos</i>	46
<i>Cego</i>	39
<i>Morgada</i>	45
<i>Filho I</i>	37
<i>Filho II</i>	40
<i>Moisés I</i>	41
<i>Moisés II</i>	43
<i>Viúva I</i>	42
<i>Viúva II</i>	40
<i>Viúva III</i>	40
Total	413
Média	41,3

Tabela 3
Número de fólios dos manuscritos

É provável que esta regularidade se prenda com a necessidade de a obra obedecer aos limites espaciais exigidos pela publicação mensal, equivalendo sensivelmente um fólio manuscrito a duas páginas impressas da 1.^a edição. Para além das dimensões do papel e do número de fólios de cada novela, a regularidade salienta-se, ainda, no aspecto geralmente constante da escrita e na topografia das emendas. Salta à vista o texto escrito direito sobre as linhas pautadas e, embora exista variação de letra – como desenvolverei no Capítulo VII –, esta é, regra geral, de módulo pequeno, permitindo um total de seis a dez palavras por linha. Tal como conjecturei em trabalho anterior (Pimenta 2009: 40), a particularidade camiliana – a que regressarei adiante (*cf. infra*: pp. 226-227) – de inscrever as emendas imediatas na entrelinha parece ser uma estratégia do escritor para manter o mesmo número de palavras por linha e assim poder estimar a extensão do seu texto face aos limites exigidos pela publicação mensal.

Um bom exemplo para ilustrar a preocupação do escritor em manter as características semelhantes do suporte de escrita é o fólio 16 da novela *Cego*, constituído por três pedaços de papel colados de forma a atingir o comprimento dos restantes fólios do manuscrito, ou seja, com trinta e cinco linhas de texto. As imagens seguintes ilustram os vestígios de cola. Este procedimento parece ter sido realizado antes da escrita, pois a escrita desse fólio e do seguinte continua sem perturbações.



Imagens 5 e 6
Vestígios de cola (Cego: 16)

A segunda característica a salientar é o facto de o manuscrito ser bastante legível⁶⁸, apresentando uma letra perceptível, cancelamentos claros e acrescentos bem sinalizados, reescrita de passagens afectadas por borrões posteriores à escrita com vista a garantir a sua perceptibilidade⁶⁹ e notas para o tipógrafo. É natural que a preocupação com a clareza e legibilidade do manuscrito se deva ao facto de este ser o original de imprensa, sendo a sua passagem pela tipografia testemunhada, não apenas pelas notas deixadas ao tipógrafo, mas também por dedadas e manchas de tinta preta em muitos dos fólios⁷⁰ e por inscrições a lápis que parecem ser da autoria do tipógrafo.

As notas escritas por Camilo para o tipógrafo são de capital importância, pois demonstram que o manuscrito de Sintra foi o original de imprensa. Somam um total de dezassete inscrições, que consistem em:

⁶⁸ Excepto aquilo que o escritor não quis propositadamente que fosse legível, ou seja, as lições canceladas, que são, algumas vezes, de decifração impossível.

⁶⁹ São bons exemplos as emendas “angulosos”, “pouco” e “apa” (Viúva II: 22), todas motivadas pelo mesmo borrão. Outros exemplos são as emendas “da” (Cego: 9), “penna” (Cego: 16), “lhe” (Moisés I: 11) ou “étri” (Viúva I: 0).

⁷⁰ Ver, por exemplo, Morgada: 21 e Viúva I: 36.

a) indicações de formatação:

(Observação ao snr typographo: onde ha numeração romana, dividindo capitulos, ponha simplesmente uma estrella divisoria com espaço de 6 linhas), *Gracejos: 1*; (Una ao periodo seguinte), *Filho II: 16*; (Na pag. seguinte), *Viúva I: 0*; (una o periodo seg^{te}), *Viúva I: 35*

b) auxiliares de leitura:

(segue no verso desta tira), *Gracejos: 7*; (segue no verso), *Gracejos: 16*; (segue nas tiras seguintes), *Gracejos: 44*; (Veja em cima), *Cego: 13*; (Veja no verso), *Cego: 40*, *Morgada: 34* e *Moisés I: 21*; (Pertence á nota da tira 21), *Moisés I: 22*; (Continua a nota), *Moisés I: 23* e *24*, (Veja e siga no verso), *Moisés II: 42*; Volte, *Viúva II: 30*.

c) outras informações:

(Este espaço é preenchido na prova)", *Cego: 40*

Existem alguns sinais a lápis no manuscrito, que podem ser marcações auxiliares no trabalho de composição tipográfica. Um tipo de sinais aparece no primeiro fôlio das três primeiras novelas, sempre junto ao título (imagem 7) e a meio do texto (imagem 8), junto às palavras “esta riqueza” (*Gracejos: 1*, linha 18), “ao creado” (*Cego: 1*, linha 20) e “vive linda” (*Morgada: 1*, linha 19).

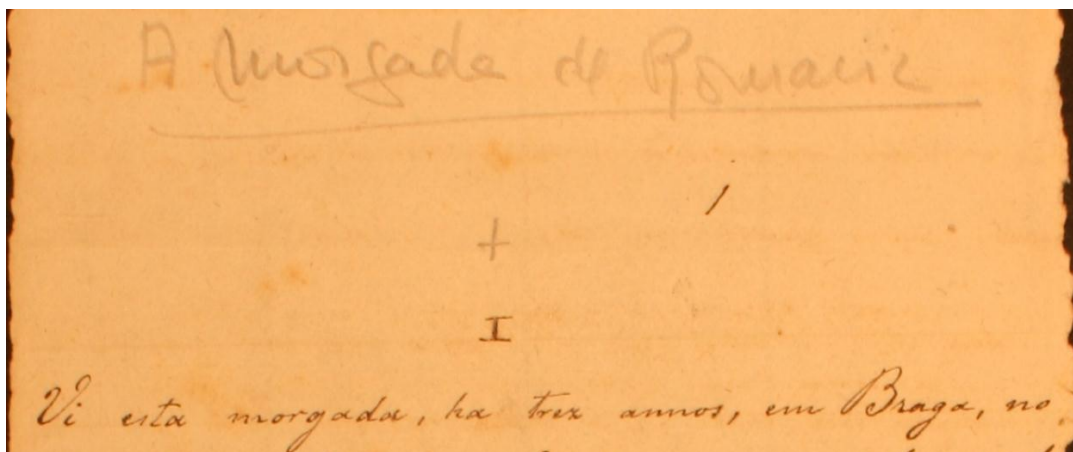


Imagem 7
Sinal a lápis junto ao título (*Morgada: 1*)

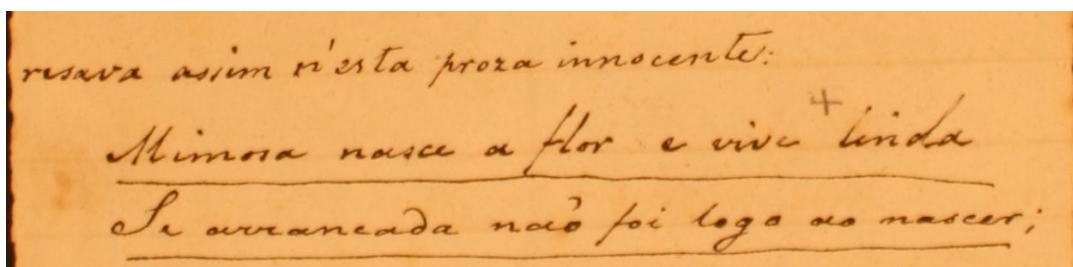


Imagem 8
Sinal a lápis no meio do texto (*Morgada: 1*)

Embora mais sumidos, reconhecem-se ainda os mesmos sinais nalguns fólhos de *Viúva I*⁷¹, precedendo a abertura de parágrafos. É possível que estas marcas sirvam para assinalar locais onde o compositor se deteve na composição do texto.

Outro tipo de sinais surge três vezes na obra⁷² (imagem 9) e assemelha-se a uma marcação feita a tinta, no fólho 11 de *Cego* sobre a palavra “condiscipulos” (imagem 10).

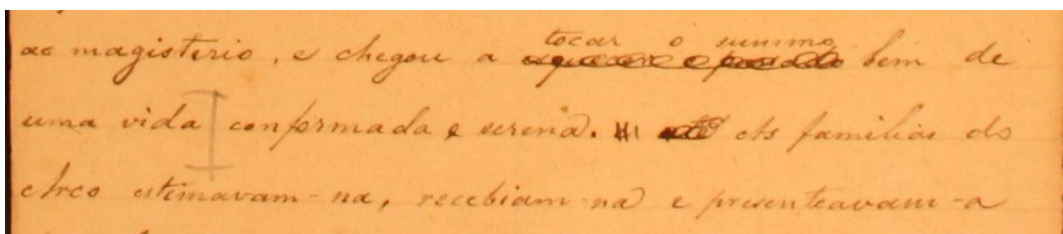


Imagem 9
Sinal a lápis entre duas palavras (*Filho II*: 12)

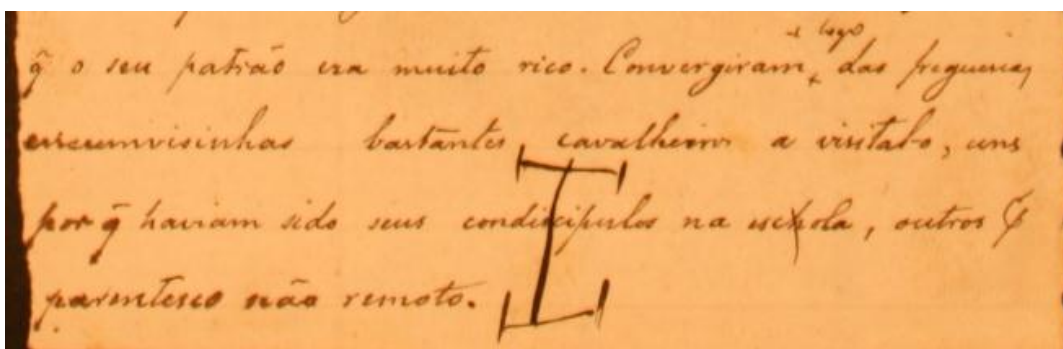


Imagem 10
Sinal a tinta sobre uma palavra (*Cego*: 11)

Foi possível apurar que, tanto no caso dos sinais a lápis, como no de tinta, estes coincidem sempre com mudança de linha na 1.^a edição (respectivamente, pág. 23, linhas 11-12; pág. 11, linhas 9-10; pág. 10, linhas 21-22; e pág. 30, linhas 3-4), implicando translineação nos dois últimos lugares referidos (“Cas-tilho” e “condisci-pulos”). No fólho 15 de *Cego* existe também um traço simples a dividir as palavras “era” e “condusido”, sendo que na 1.^a edição, o verbo “era” foi suprimido e “condusido” é a primeira palavra de uma nova linha.

⁷¹ Os sinais estão situados após: “paredes do quarto, exclamou:” (fl. 18); “D^s me perdôe” (fl. 27); “que me diz o sñr a isto?” (fl. 30); “e disse soluçando:” (fl. 36); “caminho de Braga” (fl. 38).

⁷² Entre as palavras “vida” e “conformada” (*Filho II*: 12); entre “com” e “que” (*Viúva III*: 3) e sobre o nome “Castilho” (*Viúva III*: 3).

Por último, encontra-se um traço a lápis a circundar a palavra “moda”, no fólio 83 de *Moisés II* (imagem 11), sendo que, na 1.^a edição, esta palavra aparece substituída por “feitio” (pág. 71). Tal como já referi, é provável que estas marcações a lápis tenham sido realizadas durante o trabalho de composição tipográfica, por mão alógrafa. Não existe, de qualquer forma, nenhum indício de que Camilo tenha utilizado lápis na escrita desta novela.

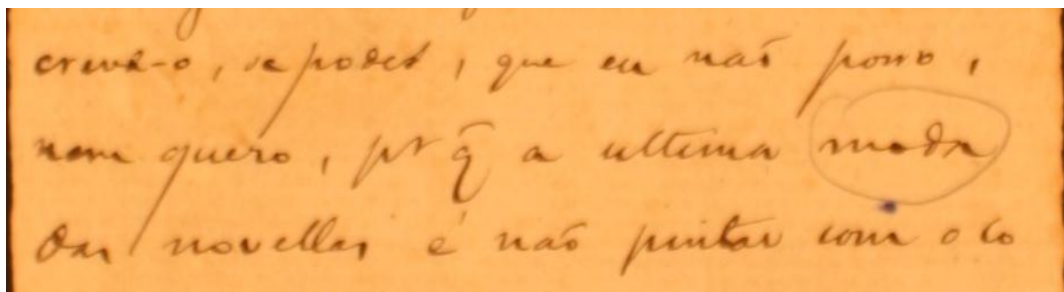


Imagem 11
Sinal a lápis a circundar palavra (*Moisés II*: 18)

Para além destas marcações, existem algumas inscrições em mão alógrafa que utiliza o mesmo material de escrita dos sinais, pelo que poderá tratar-se da mesma mão. Uma delas é uma nota que assinala um salto de numeração nos fólhos de *Cego*; as restantes são os títulos das novelas acrescentados no primeiro fólio de algumas (cf. *supra*: p. 175, imagem 7) e no último de todas.

Apenas em quatro novelas (*Gracejos*; *Filho II*; *Moisés II* e *Viúva II*) inscreveu Camilo o título da novela no manuscrito, para além da indicação “Primeira Parte” em *Moisés I*. A falta de título nas restantes novelas terá motivado o seu acrescento a lápis no rosto de cada uma delas, para identificação clara dos fólhos. A razão da inscrição do título no verso do último fólio das novelas prende-se com o facto de o manuscrito ter estado dobrado em seis maços de papel, correspondentes às seis novelas (as várias partes da mesma novela estiveram unidas no mesmo conjunto), como atesta um vinco existente a meio de todos os fólhos do manuscrito. Para identificar cada conjunto, o título de cada novela foi inscrito na face exterior de cada um. Essas faces exteriores apresentam-se mais escuras e desgastadas pelo tempo por terem ficado expostas ao ambiente, durante certo período.

Reconhecem-se, por fim, traços de utilidade desconhecida feitos a tinta em quatro fólios (*Morgada* 9 e 13 e *Viúva I*: 26), como se ilustra na imagem seguinte.

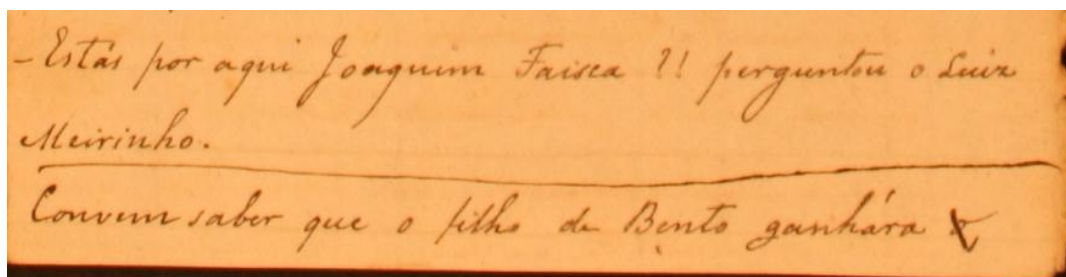


Imagem 12
Traço a tinta (*Morgada*: 9)

Estes traços assemelham-se aos que Camilo faz para separar o corpo do texto das notas que insere no seu texto. Por exemplo, no fólio 30 de *Viúva II* existe um traço a meio do fólio que foi eliminado (imagem 13) e refeito mais abaixo, quando a nota que separa foi projectada para o fundo do fólio (imagem 14). Porém, em nenhum dos quatro fólios referidos existem notas como esta, pelo que se desconhece a utilidade dos traços neles inscritos.

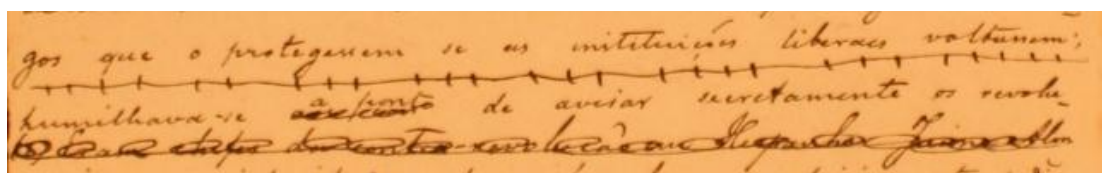


Imagem 13
Traço cancelado a meio do fólio (*Viúva II*: 30)

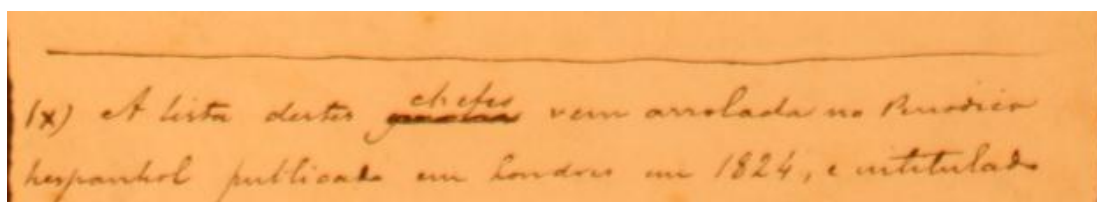


Imagem 14
Traço refeito no fundo do fólio (*Viúva II*: 30)

A regularidade e legibilidade do manuscrito fundamentam a relação de Camilo com a sua escrita, condicionada por exigências espaciais da publicação e pelo destino previsto do manuscrito como original de imprensa. O confronto entre as datas de conclusão da escrita de cada novela, inscritas por Camilo no manuscrito ou apenas na 1.^a edição, e as datas da respectiva publicação, que aparecem impressas em cada fascículo, são elucidativas sobre o ritmo de produção da obra.

TÍTULO DA NOVELA	DATA DA REDACÇÃO		N.º VOL.	DATA PUBLICAÇÃO
	(inscrita no manuscrito)	(inscrita na 1.ª edição)		
<i>Gracejos</i>	26 – Agosto – 1875	26 – Agosto – 1875	I	1875
<i>Comendador</i>	?	15 – Outubro – 1875 (dedicatória)	II	1876
<i>Cego</i>	3 – Julho – 1876	Julho – 1876	III	
<i>Morgada</i>		Julho – 1876	IV	
<i>Filho I</i>			V	
<i>Filho II</i>	25 – Setembro – 1876	25 – Setembro – 1876	VI	
<i>Moisés I</i>		Novembro – 1876 (dedicatória)	VII	1877
<i>Moisés II</i>			VIII	
<i>Degredado</i>	?	20 – Novembro – 1876 (dedicatória)	IX	
<i>Viúva I</i>	1877 (referida na narrativa: fl. 21)	1877 (referida na narrativa)	X	
<i>Viúva II</i>			XI	
<i>Viúva III</i>	1877 (referida na narrativa: fl. 40)	1877 (referida na narrativa)	XII	

Tabela 4
Datas de redacção e publicação

Como é possível verificar na tabela anterior, o período de escrita das três primeiras novelas não é regular. Cerca de dois meses medeiam entre a conclusão da escrita de *Gracejos* e a conclusão da escrita de *Comendador*, mas existe depois um intervalo de nove meses entre a conclusão da escrita desta última novela e a conclusão da escrita de *Cego*.

A partir de Julho de 1876, o ritmo de produção aumenta consideravelmente e é possível verificar-se um padrão de produção escrita: duas novelas são dadas por concluídas nesse mês; duas outras no mês de Setembro e três no mês de Novembro do mesmo ano, distanciando-se cada um destes conjuntos por dois meses de intervalo.

Em relação às três últimas novelas, sabe-se apenas que foram publicadas em 1877, desconhecendo-se o mês da sua produção. Se a regularidade de produção tiver sido mantida, é provável que tenham decorrido mais dois meses antes da conclusão da escrita da novela seguinte, no entanto, é sempre possível que essa regularidade não tenha sido conservada: na passagem do ano, existiam dois fascículos concluídos, mas ainda não publicados, o que dava para assegurar as saídas dos meses de Janeiro e Fevereiro, pelo que a escrita de *Viúva* pode bem ter sido concluída só em Março de 1877, ou depois.

A propósito da regularidade da publicação dos fascículos, apesar de a folha de rosto e a contracapa de todos eles anunciarem uma periodicidade mensal, verifica-se, através das datas de publicação de cada um deles, que nem todas as novelas puderam cumprir esta previsão. *Gracejos* poderá ter sido publicada em qualquer um dos meses de 1875, a partir de Agosto, e *Comendador* logo a partir do primeiro mês de 1876. Porém, a edição de *Cego* só é possível ter acontecido a partir de Julho de 1876, data em que a sua redacção foi concluída. Isto significa que terá inevitavelmente existido um hiato na publicação destas três primeiras novelas, ou entre as duas primeiras, ou entre as duas últimas, ou entre as três, não sendo, em todo o caso, possível terem saído todas em meses contíguos.

A partir de Julho de 1876, já é possível que a regularidade mensal tenha sido cumprida. Foram publicados seis fascículos em 1876, sendo que *Cego* e *Morgada* só podem ter sido publicados a partir de Julho, os dois volumes de *Filho*, a partir de 25 de Setembro e o primeiro volume de *Moisés* a partir de Novembro. Se *Comendador* tiver saído apenas em Julho, sobram, portanto, cinco meses desse ano para cada uma das novelas enumeradas. É possível que o segundo volume de *Moisés* e *Degredado* tenham saído logo em Janeiro e Fevereiro de 1877 e que os três volumes de *Viúva* tenham vindo a público nos três meses seguintes. Esta hipótese perfaz 11 meses contíguos de publicações mensais, excluindo apenas a primeira novela, editada logo em 1875. Não há, porém, modo de confirmar esta hipótese.

Independentemente do facto de a periodicidade mensal anunciada ter sido ou não cumprida, é certo que novas novelas foram publicadas enquanto outras estavam ainda a ser escritas, como se verifica pela sobreposição de datas no quadro anterior. Por exemplo, a publicação, em 1875, do primeiro fascículo precede a conclusão da escrita dos fascículos II a XII, cuja redacção só foi concluída nos anos seguintes; da mesma forma, os fascículos II a VII foram publicados em 1876, antes de a redacção de *Viúva* ser dada por concluída no ano seguinte.

A este propósito, refira-se uma carta de Camilo ao editor Mattos Moreira, datada de 24 de Junho de 1876⁷³, testemunhando os tempos de escrita e publicação de *Cego* e *Morgada*:

⁷³ Carta inédita pertencente ao espólio de Francisco Teixeira de Queirós, conservada no Museu João de Deus, com a cota A. P 1 – 22, manuscrito 91, n.º reg. 2625.

Remetto a IV *Novella do Minho* – A *Morgada de Romariz* – Suspendi o *Cego*, e vou agora escrevê-lo; ou concluí-lo. Se o meu am^o intender q̃ ao leitor é indif^{te} que se lhe dê a *Morgada* antes do *Cego* faça imprimir essa já, que o outro segue logo; porém, a querer o contrario, pode já mandar também imprimir a *Morgada*, que estará impressa p^a ser destruída depois do *Cego*. Diga-me V Ex^a o que resolve. Dedico, como verá, este livrinho ao Queiroz. Tenho em mt^a consideração o talento desse rapaz, e gostava de saber se a *Comedia do Campo* tem tido a saída que eu lhe vaticinei.

Sobre o *Cego*, escreverá ainda Camilo o seguinte, em carta enviada a Teixeira de Queirós, a 29 de Agosto desse ano⁷⁴:

O *Cego de Landim* é uma biographia, e não um romance. Resente-se dos defeitos que tem as coisas verdadeiras. Não duvido que esta novella seja mais lida que as outras. É a peor, ou a *mais peor*, como disia o preto.

A sobreposição destes dois tempos (escrita da novela e sua publicação) é também testemunhada pelo facto de as contracapas de alguns volumes anunciarem fascículos que nunca chegaram a existir ou cujos títulos foram alterados, o que mostra que houve uma planificação inicial que foi sendo alterada ao longo da escrita das novelas. Isto acontece nas contracapas de *Cego* e *Morgada* que anunciam, entre outros, os volumes V, *O Filho Bastardo*, e VIII, *Maria da Fonte* (tabela 5).

O primeiro título não vem atestado nas páginas manuscritas que sobreviveram de *Filho*, que veio a ser o título dos fascículos V e VI. Porém, uma vez que se perderam os quatro primeiros fólhos da primeira parte desta novela, não é possível apurar-se se o abandono do título programado se deu antes ou depois do início da escrita de *Filho*, podendo existir algum vestígio de reescrita nos fólhos desaparecidos. Sabe-se, contudo, que esta decisão estava já tomada no início da escrita da segunda parte da novela, pois o título *Filho* aparece, aqui, sem qualquer hesitação de escrita, nem emenda. A única reminiscência daquele primeiro título planeado pode ser talvez identificada, no final da segunda parte da novela (fl. 40), onde se lê:

D. Leonor de Mascarenhas, quando falla de Alvaro, chama-lhe *o bastardo*

Isto pode significar que essa primeira hipótese de título estaria ainda presente na mente do escritor, que recuperou o material anteriormente rejeitado⁷⁵. Este vestígio na contracapa de *Cego* é, assim, o único indício genético desta primeira versão do título, que acabou por ser rejeitada.

⁷⁴ Carta inédita pertencente ao espólio de Francisco Teixeira de Queirós, conservada no Museu João de Deus, com a cota A. P 1 – 22, manuscrito 92, n.º reg. 2626.

⁷⁵ Lembre-se a este propósito a opinião de Grésillon sobre a importância de se atentar nos materiais rejeitados numa análise genética (*cf. supra*: pp. 54-55).

FASCÍCULO	VOLUMES PUBLICADOS	VOLUMES NO PRELO
<i>Gracejos</i>	I – Gracejos que matam	II – O Commendador. III – O Cego de Landim
<i>Comendador</i> ⁷⁶	I – Gracejos que matam. II – O Commendador	III – O Cego de Landim
<i>Cego</i>	I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim	IV – A Morgada de Romariz. V – O Filho Bastardo. VI – O Degredado. VII – Maria Moysés. VIII – Maria da Fonte
<i>Morgada</i>	I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim. IV – A Morgada de Romariz	V – O Filho bastardo. VI – O Degredado. VII – Maria Moysés. VIII – Maria da Fonte
<i>Filho I</i> <i>Filho II</i> <i>Moisés I</i> <i>Moisés II</i> ⁷⁷	I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim. IV – Morgada de Romariz. V e VI – O Filho Natural. VII e VIII – Maria Moysés. IX – O Degredado. X, XI e XII – Viúva do Enforcado	Maria da Fonte
<i>Degredado</i> ⁷⁸	I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim. IV – Morgada de Romariz. V – O Filho Natural (1. ^a parte). VI – O Filho Natural (2. ^a parte)	Maria Moysés. O Degredado. Maria da Fonte
<i>Viúva I</i>	I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim. IV – Morgada de Romariz. V – O Filho Natural (1. ^a parte). VI – O Filho Natural (2. ^a parte). VII – Maria Moysés (1. ^a parte). VIII – Maria Moysés (2. ^a parte). IX – O Degredado. X – A Viúva do Enforcado (1. ^a parte)	A Viúva do enforcado (2. ^a parte). Maria da Fonte
<i>Viúva II</i>	I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim. IV – Morgada de Romariz. V – O Filho Natural. VI – O Filho Natural. VII – Maria Moysés. VIII – Maria Moysés. IX – O Degredado. X e XI – A Viúva do Enforcado	XII – A Viúva do Enforcado (3. ^a parte). XIII – Maria da Fonte
<i>Viúva III</i>	I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim. IV – Morgada de Romariz. V – O Filho Natural. VI – O Filho Natural. VII – Maria Moysés. VIII – Maria Moysés. IX – O Degredado. X, XI e XII – A Viúva do Enforcado	Maria da Fonte

Tabela 5
Contracapas da 1.^a edição

⁷⁶ O exemplar da 1.^a edição pertencente ao espólio de Rodrigo Simões Costa não tem contracapa, uma vez que está danificado. A informação constante nesta tabela diz respeito à contracapa do exemplar que é propriedade de Ivo Castro.

⁷⁷ Estes quatro fascículos apresentam contracapas iguais, indicando, ao contrário das contracapas das restantes novelas, não a lista de fascículos publicados e no prelo, mas sim a lista de todas as novelas previstas nesta coleção (mesmo antes de algumas delas serem redigidas). Apesar de *Maria da Fonte* estar indicada “no prelo”, à semelhança do que acontece noutras contracapas, esta novela nunca chegou, que se saiba, a ser redigida para integrar esta obra.

⁷⁸ O exemplar da 1.^a edição que utilizo, pertencente ao espólio de Rodrigo Simões Costa e com assinatura de Ana Plácido, apresenta uma contracapa errada, pois dá como último volume publicado *Filho II* e indica estarem no prelo *Moisés* e *Degredado*. A contracapa do exemplar que é propriedade de Ivo Castro está correcta: **Volumes publicados:** *I – Gracejos que matam. II – O Commendador. III – O Cego de Landim. IV – Morgada de Romariz. V – O Filho Natural (1.^a parte). VI – O Filho Natural (2.^a parte). VII – Maria Moysés (1.^a parte). VIII – Maria Moysés (2.^a parte). IX – O Degredado. No prelo:* *Viúva do Enforcado. Maria da Fonte.*

Relativamente a *Maria da Fonte*, é uma novela que vem anunciada desde a edição de *Cego* (fascículo III) até à edição da terceira parte de *Viúva* (fascículo XII), mas que nunca chegou a ser publicada. No entanto, anos mais tarde, em 1885, este título ressurgiu, designando um livro onde Camilo descreve minuciosamente a Revolta do Minho. A previsão desta novela vem também atestada em cartas do editor Matos Moreira a Camilo Castelo Branco, datadas de 4 de Fevereiro de 1879 e Maio de 1882, a propósito do pagamento de dívidas que o escritor contraíra com a casa editorial, as quais motivaram o fim da relação comercial entre ambos⁷⁹.

Os títulos anunciados na contracapa dos sucessivos fascículos permitem, portanto, acompanhar a planificação deste conjunto de novelas. Na contracapa de *Cego*, vêm apenas anunciados oito fascículos, incluindo *Maria da Fonte*, mas sem notícia de *Viúva*. Os doze fascículos aparecem nomeados na ordem pela qual acabaram por ser publicados apenas em *Filho I* (fascículo V), onde continua a referir-se também *Maria da Fonte*. É, portanto, provável que os títulos e a sequência das novelas tenha sido definida apenas entre a publicação de *Morgada* e a novela seguinte.

É ainda possível tirar algumas conclusões respeitantes à planificação das novelas através da própria narrativa. Em *Filho II*, verifica-se que Camilo já tinha em mente alguns traços gerais da novela que iria escrever de seguida. No fôlio 15 desta novela, lê-se:

— Foi um engeitado — contou o abbade — que aqui me trouxe a Maria Moyses para eu baptizar. Com aquella labia que ella tem, foi-m’o mettendo em caza, e cá ficou o rapazinho.

Após referenciar *Moisés*, protagonista da novela seguinte, Camilo insere uma chamada para a seguinte nota:

A proxima novella dará ampla noticia de Maria Moyses.

⁷⁹ “Fica, pois, o negocio assim tratado: de 1.000\$000 reis dos 3 volumes da *Maria da Fonte*, V. Ex.^a abate 400\$000 reis ao seu debito, e os 600\$000 reis restantes são pagos em três prestações mensaes de 200\$000 reis, sendo a primeira em abril, mais dia menos dia” (4 de Fevereiro de 1879) (Sampayo 1916: 66); “Em verdade nos custa que V. Ex.^a esteja pagando juros d’uma quantia que tão facilmente podia saldar: bastava arrancar uma pequena parcella ao seu grande thesouro de talento. Nem *Maria da Fonte* nem *Onde está o ministro?*, nada para uma casa que tanto o admira e respeita” (Maio de 1882) (Sampayo 1916: 67).

As citações anteriores comprovam que, ainda antes de terminar a escrita da segunda parte de *Filho*, ou seja, antes de 25 de Setembro de 1876, Camilo já definira, não só o nome da personagem da novela seguinte (este título já estava, aliás, definido desde a publicação de *Cego*), como também o seu carácter e o seu empenho como protectora de enjeitados, recorrendo à caridade de pessoas como o abade de Pedraça. A ligação entre as duas novelas é ainda reforçada por uma nota no fólio 62 de *Moisés*, que remete o leitor para *Filho*. Conclui-se, portanto, que, apesar de *Moisés* ser dada por concluída em Novembro de 1876, alguns traços da sua narrativa já estavam sendo planeados, de modo geral, na mente do escritor, dois meses antes.

No entanto, isto não é sempre assim. Vestígios materiais em várias novelas comprovam que aspectos diegéticos, como nomes de personagens, locais e datas, são, muitas vezes, definidos por Camilo apenas em curso de escrita. Há um vestígio interessante de rascunho de contas, no verso do fólio 72 de *Moisés*, com vista a calcular a idade de uma personagem. É muito provável que este rascunho tenha sido feito durante a redacção da novela e não antes (neste caso, seria o verso de uma folha de rascunho que teria sido aproveitado para a escrita da novela), porque estas contas parecem estar relacionadas com um passo do fólio 73, em que duas personagens fazem contas para calcular a idade de outra personagem. O verso disponível do fólio 72, imediatamente anterior ao recto do fólio 73, é o lugar mais acessível, durante a escrita, para o escritor fazer um rascunho de contas, relacionado precisamente com o passo que estava a escrever. Materialmente, não há diferença de tinta entre os dois fólios.

O facto de o manuscrito não apresentar margens laterais nem inferiores condiciona a topografia das emendas. Estas só podem ser inseridas no espaço interlinear, como acontece quase sempre; na margem superior, como ocorre, por exemplo, nos fólios 8 e 13 de *Cego* e no fólio 35 de *Viúva III*; ou no verso dos fólios, como sucede dezasseis vezes em toda a obra⁸⁰.

O caso da utilização do verso do fólio para rascunho de contas, que acontece no verso do fólio 72 de *Moisés II*, é único em todo o manuscrito⁸¹. Os cálculos realizados no verso em questão são os seguintes “1852-1813=39”, “1813+22=---5” e “1813+56=1869”, todos eles em função do ano de 1813, data do nascimento de Maria Moisés.

⁸⁰ 7v e 16v (*Gracejos*); 1v (*Cego*); 1v e 34v (*Morgada*); 26v, 28v e 33v (*Filho I*); 21v (*Moisés I*); 42v e 72v (*Moisés II*); 1v (*Viúva I*); e 6v, 14v, 37v e 30v (*Viúva II*).

⁸¹ O processo de utilização dos versos dos fólios é, no entanto, conhecido noutros manuscritos camilianos, cf. *O Demónio do Ouro* (Sobral 2014: 361).

No fólho 73, a passagem que parece estar relacionada com estas contas é a seguinte:

- Nunca a vi; mas ouço dizer que tem no rosto a formosura da alma, e que parece ter vinte annos, andando ja perto dos quarenta; sim, não hade ir longe... de 1813 a 1850...
- Trinta e sete...
- É isso, trinta e sete. (...)

Trata-se de calcular quantos anos teria Maria Moisés na altura em que o general Queiroz de Menezes regressa à casa onde nascera e averigua a possibilidade de Maria Moisés ser sua filha. As contas são feitas tomando como referência o ano de 1813, ano da morte de Josefa de Santo Aleixo, tal como é referido, sem hesitação de escrita, no fólho 64: “26 de Agosto de 1813”. Este ano é também identificado como o ano do nascimento de Maria Moisés, no fólho 43, na sequência do relato do encontro de Maria Moisés por Francisco Bragadas. Parece, portanto, ter havido hesitação quanto a esta data apenas no primeiro fólho da novela, onde Camilo reescreve sucessivamente “1810”, “1815”, “1812” e, por fim, “1813”. Uma vez que, no fólho 18, o ano de 1812 é referido, sem hesitação de escrita, como o ano de namoro de Josefa e António, estas emendas não podem ser muito tardias.

No fólho 62, existe uma emenda relativa à data em que o general regressa a Ribeira de Pena. Inicialmente, Camilo definira o ano de 1846, trinta e três anos depois de Queiroz de Menezes ter saído de Portugal, perfazendo ele, na data do seu regresso, cinquenta e seis anos, mas, depois, esta data é emendada para 1850, trinta e oito anos depois de a personagem ter saído de Portugal, passando esta a ter, então, sessenta anos na data do seu regresso. A nova data foi decidida não muito depois da primeira versão. Podemos dizê-lo devido não só à letra e à tinta, que são semelhantes no texto em seu redor, mas também ao facto de, no fólho 64, se referir sem hesitação de escrita que Queiroz de Menezes não escrevia a Gonçalves Penha há “trinta e sete anos” e que o general se lembrava de Josefa de Santo Aleixo como a vira há “trinta e oito anos”.

Também no fólho 73, no passo que transcrevi em cima, não há hesitações na fixação de datas e idade da personagem. É, por isso, estranho que a primeira conta no verso do fólho 72 apresente a data 1852 em vez de 1850. Poderá isto significar, então, que estas contas foram feitas antes de o ano de 1850 ser fixado definitivamente na emenda do fólho 62? Camilo teria usado, assim, um fólho ainda não preenchido para rascunho, que teria depois aproveitado para a escrita da sua novela, numerando o verso

livre como 72. Porém, como referi anteriormente, não há diferença de tinta entre os dois fólhos que sustente esta hipótese⁸².

Para além deste, outros exemplos ilustram a tomada de decisões sobre tempo, espaço e personagens ao longo da escrita da novela, testemunhando que estes aspectos diegéticos não estavam ainda totalmente definidos antes do início da escrita, ou, então, podiam ser alterados. No que respeita à fixação do tempo, em *Cego*, Camilo modificou a data em que o Pinto Monteiro e Amaro Faial apareceram nessa região nortenha, tendo hesitado mais do que uma vez entre os anos de 1849 e 1840 e acabado por fixar a última versão (fl. 11), o que implicou um ajuste de datas no fólho 13, onde se refere qual era, em 1850 (depois alterada para 1841), a hospedaria preferida dos brasileiros. No fólho 39, pelo contrário, a data da morte do protagonista parece já estar decidida, hesitando Camilo apenas no momento em que devia começar a narrar os últimos dias da vida de Pinto Monteiro. Primeiro começou no próprio dia da morte da personagem “No 1º de dezembro”, antecipando logo de seguida para “Por fins de novembro”, que depois concretizou “A 28 de novembro” (fl. 39). No final desta novela, um ajuste no tempo de cadeia de Narcisa e Ana das Neves, que Camilo já alterara no manuscrito (transformando “dous annos” em “um anno”, fl. 40), foi feito na 1.ª edição (passando “um anno” a “oito mezes”), possivelmente por motivo de verosimilhança, procurando o escritor ajustar o tempo de cadeia mais provável para o tipo de crime cometido pelas personagens. O motivo de busca de verosimilhança também pode ter estado na origem das transformações temporais seguintes. Em *Morgada*, Camilo emendou, na 1.ª edição, a hora à qual Famalicão “negrejava silenciosa” (“às onze horas de uma noite de novembro”, fl. 22) e, em *Filho I*, referiu ser o arrabil o instrumento, primeiro de “1848”, depois de “1846” (fl. 5), regressando novamente à versão original na 1.ª edição, e ajustou, também na 1.ª edição, o tempo de convívio de Vasco e Tomásia de “seis” para “desoito mezes” (fl. 14). Já em *Moisés*, definiu Camilo estar Josefa de cama, devido à gravidez que conseguiu camuflar, mais de “mez e meio”, em vez de mais de “um mez” (fl. 2), ter António de Queirós e Meneses concretamente “vinte e dois” anos, em vez de “vinte e tantos” ou “vinte e poucos mais” (fl. 17), e ter vivido a mãe de Josefa “seis anos” em vez de “poucos mezes” (fl. 39), depois da morte da filha. Por fim, em *Viúva I*, Camilo hesitou quanto ao tempo em que Guilherme Nogueira estudara pintura no Porto, tendo fixado primeiro “até 1821” e depois “por 1818” (fl. 2) e, na segunda parte desta

⁸² Cf. também a descrição exhaustiva da letra e tinta desta novela no Capítulo VII (p. 343).

novela, emendou os “seis mezes” depois dos quais António Maria das Neves Carneiro tencionava casar com Inês, filha do alcaide, para “alguns mezes” (fl. 37).

Relativamente ao nome das personagens, em *Cego*, Joana Tecla, mulher de Pinto Monteiro, teve inicialmente o nome “Maria” (fl. 27) e Narcisa do Bravo o apelido “da Carvalha” (fl. 20); em *Morgada*, o apelido de Francisco José, marido de Felizarda, foi primeiro “Alves”, tendo sido depois emendado para “Alvarães” (fl. 2), e duas personagens trocaram ainda o nome entre si: “Nicoláo Jorge” que era inicialmente o nome do irmão do pedreiro, passou a ser o nome de um abastado mercador, e “Mathias da Costa Araujo”, que era antes o nome desse abastado mercador, passou a nomear o irmão do pedreiro (fl. 4); em *Filho II*, “Januario Euzebio Guimaraens” adoptou o nome “Dionisio Jose Braga” (fl. 1), ficando os nomes “Januario” e “Euzebio” disponíveis para nomearem, logo no parágrafo seguinte à emenda, os dois primeiros patrões de Dionísio; em *Moisés*, o moleiro, primeiro chamado “Manel”, tomou finalmente o nome “Luiz” (fl. 2) e o apelido de Brites, inicialmente “da Capela”, transformou-se em “de Eiró” (fl. 3 e 9). Esta troca de nomes acontece mesmo no caso da protagonista de *Morgada*, que começou por se chamar “Januaria” e acabou por se chamar “Felizarda” (fl. 34). O facto de os nomes das personagens não estarem todos definidos antes do início da escrita da narrativa é ainda testemunhado por alguns lugares relativos a nomes de personagens que Camilo deixou em branco para preenchimento tardio: “Paulino Teixeira Botelho” (*Gracejos*: 36); “João Valverde”, “Jose Pereira de Lamella” e “Alvino Azevedo” (*O Cego*: 11, 23 a 25 e 27) e “Abreu de S. Gens” (*Filho II*: 13), os dois últimos nomes preenchidos apenas na 1.^a edição.

Por fim, no que toca à definição de lugares, vejam-se os seguintes exemplos. Em *Gracejos*, começou por existir uma hesitação quanto ao nome do local de Caldas de Vizela onde existiam nascentes de água quente, responsáveis pelo cheiro “sulphuroso e até sulphydrico” a que se refere Camilo no fôlio 3. Inicialmente, pensou Camilo em “Lameira”, tendo depois optado por “Alamêda” e acabado por regressar, enfim, à versão inicial. Também na mesma novela, Camilo decidiu durante a escrita quanto à proveniência de João Pacheco, emendando “Celorico de Basto” para “Arco de Baulhe” (fl. 6). Por fim, a quinta do abade de Santa Eulália que serviu de refúgio a Irene mudou de “Ribeira de Pena” para “Cerva” (fl. 29). Em *Cego*, as hesitações respeitantes ao nome de locais iniciam-se com a adição, em espaço deixado em branco para preenchimento tardio, do nome da rua (“rua do Catête”) onde se encontrava a taberna de João Valverde, nome de personagem igualmente acrescentado, como já referi,

possivelmente por motivos de verosimilhança histórica (fl. 11). Provavelmente, foi também este o motivo que levou Camilo a trocar o nome da estalagem predilecta dos brasileiros de “Estrela do Norte”, na “rua de Cimo-de-Vila”, para “Estanislau”, situada na “Batalha” (fl. 13). Ainda na mesma novela, o lavrador assassinado por Amaro Faial, que era inicialmente oriundo de “Bente”, passou a ser natural de “Lamella” (fl. 23), e o nome do local de onde o Pinto Monteiro mandara vir a música de Paiva foi transformado, apenas na 1.^a edição, de “Requião” (fl. 21) para “Ruivães”. Em *Morgada*, Camilo hesitou na fixação do nome da estalagem da “Lagoncinha” (fl. 21) e na definição do local por onde entrara o chefe da quadrilha para assaltar o pedreiro (“<travessa da cadeia> rua[↑Congosta de Enxiras]”, fl. 23). Já em *Filho I*, Vasco Pereira de Marramaque deixou de poder ser eleito deputado por “Villa Real” para passar a poder sê-lo por “Braga” (fl. 13), e, em *Filho II*, a proveniência de Dionísio mudou, apenas na 1.^a edição, de “Villa Verde” para “Villar de Frades” (fls. 2, 3 e 10). Por fim, em *Moisés*, o escritor alterou o nome do local onde o moleiro ouvia a cabra a berrar (inicialmente “Varzea de Pontilhão”, depois “Varzea das poldras ou na Insua”, fl. 3), o nome da terra de onde padre Bento era originário (“Granja” passou a “Povoa”: 11) e o nome da região onde Maria da Lage, mãe de Josefa, acaba por morrer (primeiro “Cerigo de Barroso”, depois “Santa Maria de Covas de Barroso”, fl. 39).

Os vestígios genéticos que acabei de apresentar sustentam, pois, importante conclusão sobre o processo de escrita camiliano, a saber, o facto de o escritor começar a redigir a sua novela sem que as categorias da narrativa tempo, espaço e personagens estivessem definidos *a priori*, podendo ser alterados ao longo da escrita da novela.

Finalmente, retornando às conclusões sobre o tempo de escrita e publicação das novelas, é possível obter-se informação relativa ao tempo de escrita e envio da novela *Moisés* para a tipografia, através de uma emenda no fólio 5 da primeira parte desta novela, coincidente com uma emenda no fólio 43 da segunda parte. No fólio 5 da primeira parte lê-se:

Era <[↑ †]> o cazeiro **d<a>/os\ fidalg<a>/os\ de <Manseos>[↑Sta Eulalia]**, que vinha batendo com a chumbeira as angras do rio por onde o escallo costumava acardumar-se.

No fólio 43 da segunda parte consta o seguinte:

O cazeiro atravessou um campo de hortas e pomar<es> na extrema do qual estava a caza nobre, onde **os fidalgos de <Manseos>[↑St^a Eulalia]** costumavam passar o estio para se banharem no Tamega.

Destacam-se a negrito duas emendas: a troca, no fólho 5, de “da fidalga” para “dos fidalgos” e, em ambos os fólhos, a troca de “Manseos” para “Sta Elalia”. Em relação à primeira emenda, é provável que ela tenha sido feita aquando da redacção da primeira parte da novela – embora não seja possível precisar o momento –, pois, na segunda parte, não existe hesitação na escrita de “os fidalgos”, nem no fólho 43, nem no fólho 41, quando Francisco Bragadas se dirige à mulher nos seguintes termos:

– Dá-lhe <de> o peito q^{to} antes, se não o mundo acaba-se para elle. <Ahi>/Aqui\ t’o deixo, que eu vou contar **aos fidalgos** este cazo.

No que respeita à segunda emenda, verifica-se que, no fólho 43, “de Manseos” foi a primeira lição fixada pelo escritor, tendo sido posteriormente cancelada e substituída na entrelinha superior por “de Sta Eulália”. Este novo nome aparece depois duas vezes, escrito sem hesitação, no fólho 49:

A creança <entrava na caza de **St^a Eulalia**>[↑ <†> sahia da pia baptismal], quando <a>/o\ esquife da mãe, pôsto no lagêdo da igreja, entre quatro cirios, era responsado por alguns clérigos que <enrugava> franziam os narizes offendidos dos <†> miasmas da carne pôdre.

Quando a fam^a de **St^a Eulalia** ia caminho de caza com a afilhada, <vestida dos melhores capot> o conego, ouvindo <tan> alem-Tamega o tanger a finados, disse:

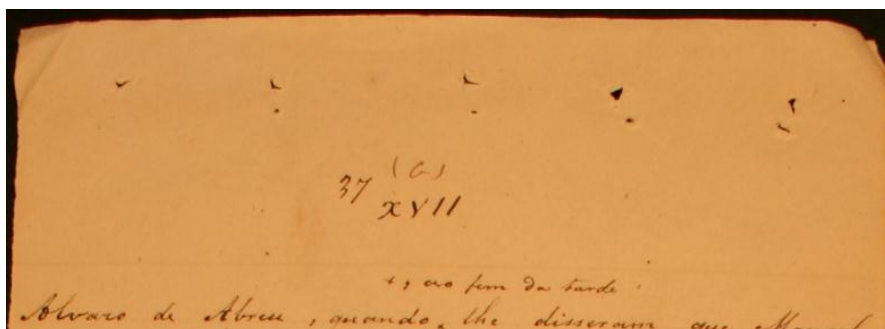
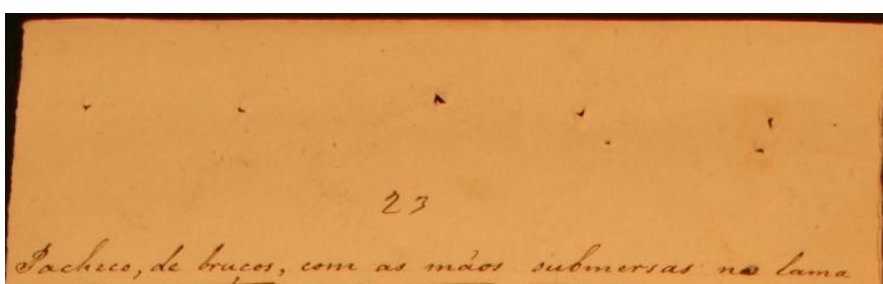
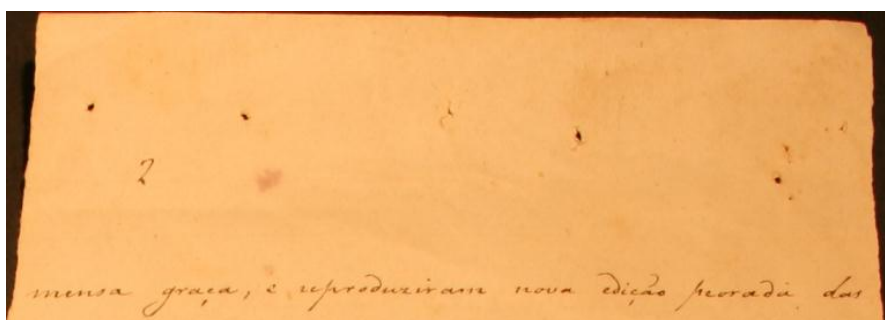
Isto parece indicar que o momento de tomada de decisão quanto à mudança de nome se deu no fólho 43. Depois de emendar o nome da quinta neste fólho, o escritor teria regressado ao fólho 5 da primeira parte da novela para emendar a outra ocorrência de “de Manseos”. A contemporaneidade provável destas emendas sugere que Camilo não terá enviado de imediato o manuscrito da primeira parte de *Moisés* para a tipografia após a conclusão da sua escrita, mas terá ficado com ele aquando da escrita da novela seguinte. Este procedimento é natural se se considerar que *Moisés*, tal como *Filho* e *Viúva*, está dividida em partes, pelo que a alteração de algum aspecto numa das partes pode implicar a necessidade de ajuste noutras partes.

Uma carta de Camilo a Francisco Teixeira de Queirós, a 6 de Novembro de 1976⁸³, confirma esta hipótese, pois permite datar o envio de *Moisés* para a tipografia:

Estimei q̃ lhe parecesse soffrível o *Filho Natural*. Commovêl-o, meu am^o, tiral-o um instante da sua apathia realista, é dar o derradeiro triumpho á m^a sedição e revelha escola romantica. Mandeí hontem a *Maria Moysés* em que os engeitados formigam que é uma dor do coração.

⁸³ Carta inédita pertencente ao espólio de Francisco Teixeira de Queirós, conservada no Museu João de Deus, com a cota A. P 1 – 22, manuscrito 93, n.º reg. 2627.

Um traço material interessante distingue as três primeiras novelas de que há manuscrito. Em *Gracejos*, existem cinco pequenos furos alinhados na cabeça dos fólhos, e, à medida que se caminha para os fólhos finais, começa a ser visível um segundo alinhamento de furos, debaixo do primeiro (imagens 15 a 18).



Imagens 15 a 18
Furos na cabeça dos fólhos
(Gracejos: 2, 23, 37b, 44)

A explicação mais plausível que encontro para a existência destes furos é eles terem sido feitos por um instrumento destinado a fixar os fólhos originais verticalmente para serem copiados durante o trabalho de composição tipográfica. O facto de os furos dos fólhos finais serem mais abertos e mais visíveis do que os primeiros explicar-se-ia pelo facto de os últimos fólhos serem os primeiros a entrar e os últimos a sair do instrumento perfurador. As duas linhas paralelas parecem sugerir que estes fólhos foram perfurados pelo mesmo instrumento duas vezes.

A utilização habitual dos manuscritos não implicava que fossem fixados desta forma. Na tipografia, o instrumento destinado a fixar o original na tipografia chamava-se “divisório” e tinha uma peça, de nome “mordente”, para assinalar a linha do original que se estava a compor (Libânio da Silva 1962: 74 e Martínez de Sousa 1993: 280). A necessidade de fixar as folhas furando-as deve ter sido, portanto, excepcional ou corresponder aos hábitos de algum tipógrafo em particular.

Os fólhos de *Cego* e *Morgada* apresentam também vestígios do mesmo tipo de furos, tal como ilustram as imagens seguintes, respeitantes ao primeiro fólho de cada uma destas novelas:

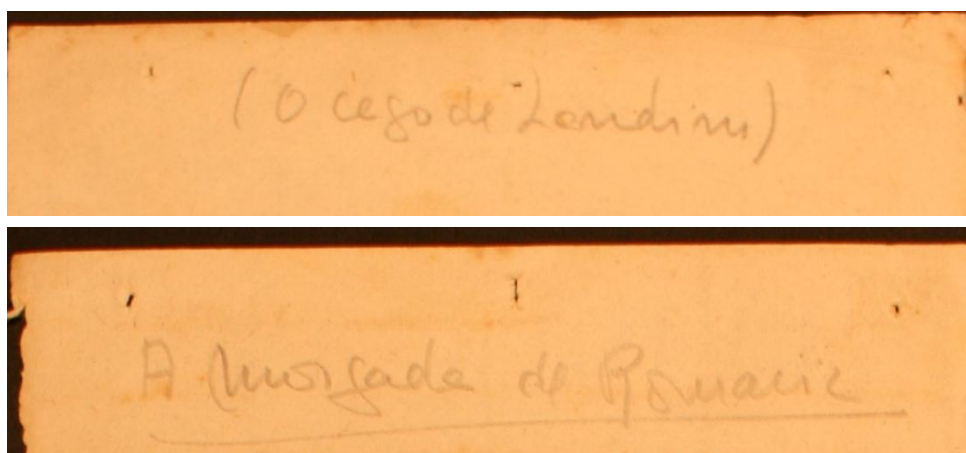


Imagem 19 e 20
Furos na cabeça dos fólhos de *Cego* (fl. 1) e *Morgada* (fl. 1)

O facto de o número de furos destas duas novelas ser diferente do número de furos da primeira parece sugerir que o instrumento perfurador utilizado foi diferente, o que não é estranho, se se tiver em conta que a primeira novela, publicada meses antes das outras duas, esteve na tipografia num momento anterior. Já a redacção de *Cego* e *Morgada* foi concluída no mesmo mês, pelo que a coincidência do desenho dos furos corrobora a probabilidade de terem estado na tipografia em momentos próximos. Para

além disto, estas duas novelas têm em comum o facto de o título de cada uma delas vir inscrito a caneta no verso do primeiro fólio, procedimento singular, que reforça a ligação entre estas novelas contíguas.

Enquanto em *Morgada* os furos aparecem em todos os fólhos da novela, em *Gracejos* e em *Cego* existem fólhos que não foram perfurados, o que sugere que não estiveram fixados, na tipografia, da mesma forma do que os restantes fólhos da novela. Poderá isto apontar para um acrescento tardio?

Em *Cego*, os fólhos sem furos são os quatro finais (37 a 40). Estes fólhos distinguem-se dos restantes também por serem de papel ligeiramente mais espesso e mais castanho. É raro existirem fólhos assim dissemelhantes ao longo do testemunho, acontecendo isto apenas duas outras vezes com os fólhos 11 de *Filho I* e 5 de *Filho II*, ambos mais claros do que os restantes fólhos destas novelas. Apesar de apresentarem as trinta e cinco linhas pautadas comuns dos restantes fólhos, as linhas não são coincidentes. Tanto em *Cego* como em *Filho*, os fólhos em questão não apresentam marca de água, pelo que não é possível apurar a origem do papel, no entanto, a utilização de papel com características materiais diferentes na redacção de uma mesma obra não é um procedimento estranho.

Não havendo indícios textuais que apontem para um acrescento tardio e não sendo as características materiais referidas (ausência de furos e espessura e cor diferentes), por si só, critério suficiente para fundamentar a hipótese de um acrescento, esta hipótese é insustentável. Para além disso, é inverosímil admitir que, descartados os fólhos finais, a novela *Cego* não apresentasse uma conclusão onde se narrasse a morte do protagonista, anunciada antes do início da narração biográfica, no fólio 3, e conclusão óbvia de uma narrativa biográfica póstuma. Sem os quatro fólhos finais, a extensão da novela não satisfaz, para além disso, os limites espaciais requeridos pela 1.^a edição, pelo que é improvável que Camilo tenha dado a novela por concluída antes de os redigir.

Em *Gracejos*, não existem furos nos dois fólhos finais (fólhos 45 e 46), que correspondem à conclusão da novela. Na verdade, estes dois fólhos estão cortados no topo, o que não é comum, e foram colados aos anteriores, tal como se vê através dos vestígios de cola (imagem 21) semelhantes aos do já referido fólio 16 de *Cego*, constituído por três pedaços de papel colados.

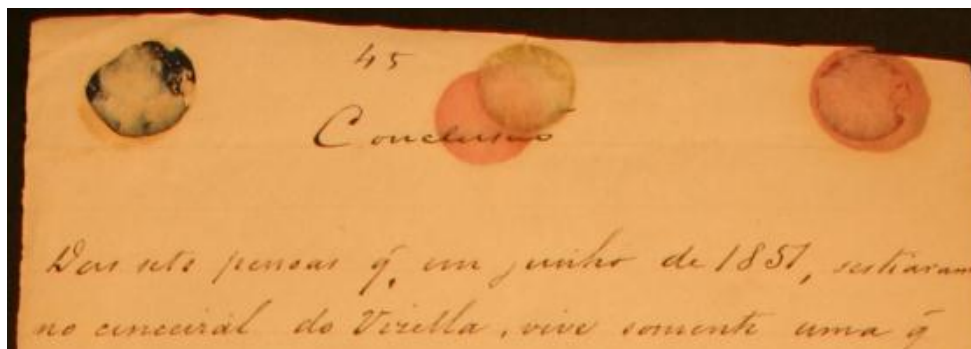


Imagem 21
Vestígio de cola (Gracejos: 45)

No entanto, tal como em *Cego*, não é verosímil que esta novela terminasse sem uma conclusão, pelo que a hipótese de acréscito tardio destes fólhos não tem consistência. Acrescente-se que Camilo inscreve o local e data de redacção no final das duas novelas em questão, o que também contraria a hipótese de um acréscito tardio.

Para além dos dois fólhos finais, também os fólhos 36 e 37a de *Gracejos* não apresentam furos. Embora perfaçam as mesmas trinta e oito linhas pautadas do que os restantes fólhos, são ligeiramente mais pequenos, por o fim do fólho vir cortado. Também aqui não existe marca de água que elucide sobre a origem do papel. O fólho 36 narra o episódio da contenda de propriedade entre o proprietário Paulino Teixeira Botelho e os aldeãos, na sequência da qual Manuel Fialho, antigo lacaios de Álvaro de Abreu, foi morto a tiro, não existindo evidências textuais de este fólho constituir um acréscito.

Já o fólho 37a é, como indica a própria numeração, uma adição. Este fólho foi assim numerado por Camilo para ser inserido antes do já existente fólho 37, depois alterado para 37b. Neste novo fólho (37a), narra-se a confissão de Manuel Fialho ao abade de Sta. Eulália, no final da contenda narrada no fólho 36. Esta confissão é importante, porque o moribundo Manuel Fialho revela ao abade ter sido autor da morte de João Pacheco, a mando de Álvaro de Abreu. Num momento mais avançado da narrativa, o abade, detentor da verdade, confrontará Álvaro de Abreu, que viverá os últimos anos da sua vida temeroso de uma possível denúncia e com a culpa a pesar-lhe na consciência.

No final do fólho 36, narrava-se o pedido de confissão de Manuel Fialho:

— Quero confessar-me! — rouquejava elle — Levem-me onde esteja um padre, depressa, q morro!

No início do fólio 37, narrava-se como Álvaro de Abreu tinha tido conhecimento desse pedido do moribundo:

Alvaro de Abreu, quando[↑, ao fim da tarde] lhe disseram que Manuel Fialho, antes de expirar, pedira confessor, e morrêra nos braços do abbade de Stª Eulalia, accusou nas /a\lteraçoens de cor e fixidez dos olhos <a grande *inq> um alvoroço afflictivo.

Mas nada indicava que a confissão tivesse, de facto, existido. A narração adicionada no fólio 37a é, por isso, importante para assegurar que esta confissão acontecera realmente e, assim, garantir a verosimilhança narrativa. Não se sabe, porém, o momento em que este acréscimo foi feito.

Outro aspecto interessante que precede imediatamente os fólhos sem furo de *Cego* é um salto de numeração, de 33 para 36. É provável que os fólhos 34 e 35 tenham existido e tenham sido suprimidos sem que Camilo tenha reajustado a numeração dos fólhos seguintes. Esta hipótese é fundamentada por dois indícios materiais. O primeiro é a diferença da letra e da intensidade da tinta do final do fólio 33 e do início do fólio 36, que sugere que os dois fólhos não foram escritos imediatamente um após o outro. O segundo é a adição inicial do fólio 36, “[↑ q̃]”, que pode ser interpretada como um meio para assegurar a ligação entre os fólhos 33 e 36.

Se a irman ou a esposa choravam, e elle dava tento d’isso, disia-lhes: “É uma vergonha chorar <*sem d> qdº a vida é tão curta! As dores são um sonho máo de [36] “[↑ q̃]” se acorda na sepultura”

O fólio 33 termina com o início da citação daquilo que Pinto Monteiro dizia à irmã e à esposa no final da vida. É provável que este discurso continuasse nos fólhos suprimidos, terminando apenas no início do fólio 36.

Se se considerar os dois modos de escrever classificados pelos geneticistas como escrita com programa e escrita em processo (*cf. supra*: p. 74), os aspectos materiais até agora observados parecem apontar para um modo de escrita em processo. São disto testemunho a inexistência, pelo menos conhecida, de documentos preparatórios e o facto de aspectos diegéticos como nomes de personagens, datas e locais serem decididos e alterados em curso de escrita. No entanto, indícios como a previsão do título das novelas na contracapa das primeiras edições e a referência antecipada à diegese de *Moisés* na novela *Filho* revelam um certo nível de programação inicial, nem que seja mental. Este aspecto, essencial para o conhecimento dos processos de criação de *Novelas do Minho*, será aprofundado aquando do estudo das emendas autorais.

Tal como afirma Biasi, estes dois modos de escrever “ne donnent pas le même profil de développement génétique ni le même type de manuscrits” (Biasi 2011: 76). Na escrita em processo, ou segundo uma estruturação redaccional, a fase pré-redaccional⁸⁴ é mental e não deixa, na maioria das vezes, vestígios físicos, enquanto na escrita com programa, a fase pré-redaccional traduz-se em roteiros e planos, notas de leitura, apontamentos, pesquisas documentais. Relativamente à fase redaccional, um escritor que escreve em processo trabalha geralmente sobre um manuscrito único, que é enriquecido à medida que se desenvolve a redacção, enquanto um escritor que escreve com programa trabalha sobre vários suportes, passando sucessivamente a limpo as várias versões do seu texto. Assim, à medida que o grau de elaboração aumenta, o manuscrito único do primeiro tende a complexificar-se, acumulando cancelamentos, intercalações, remissões para acrescentos e indicações de outras reorganizações materiais, implicando uma passagem a limpo para garantir a legibilidade do texto ao tipógrafo, enquanto os documentos sucessivos do segundo tendem a ficar progressivamente mais simplificados.

O *dossier* genético de *Novelas do Minho* espelha o cenário típico de uma escrita de estruturação redaccional. Por um lado, a fase pré-redaccional não tem, que se conheça, existência física. Escritas de primeiro jacto no manuscrito existente sustentam ter sido este o primeiro suporte de escrita da obra. Para além disso, a mancha gráfica limpa resultante de raros momentos de cópia (Camilo copia pontualmente versos de fólios para rectos) distingue-se da mancha gráfica cancelada do restante texto, o que aponta para a probabilidade de este não ter sido cópia de nenhum outro suporte (cf. *infra*: p. 341). Por outro lado, a fase redaccional espelha-se num único manuscrito que se vai complexificando através de supressões, acrescentos e reorganizações do material já existente. Apesar disso, o manuscrito não é passado a limpo, servindo como original de imprensa, como já fundamentei, pelo que testemunha também a fase “*de mise au point*” teorizada por Grésillon ou a fase “*pré-éditoriale*” proposta por Biasi.

Concluindo, o manuscrito de *Novelas do Minho* reflecte simultaneamente o trabalho de “mãos que fazem” e de “mãos que afeiçoam” (Duarte 2007b: 26). Na verdade, o manuscrito, sendo único, testemunha não só a “fase de profundo trabalho genético”, espelhada em escritas de primeiro jacto e em sucessivas emendas autorais, mas também a “fase terminal do processo genético”, patente na escrita final “antes de

⁸⁴ As fases do processos de escrita foram já descritas anteriormente (cf. *supra*: p. 121).

sair da mão do autor” e também em “marcas de mão alheia”, nomeadamente dedadas do tipógrafo e marcas auxiliadoras do trabalho tipográfico (Duarte 2007b: 26).

Este *dossier* genético é semelhante ao de *Amor de Perdição* (Castro 2007: 12-17) e *História de Gabriel Malagrida* (Firmino 2013: 10), mas díspar do de *A Espada de Alexandre*: o autógrafo desta obra documenta as fases pré-redaccional e redaccional (Sonsino 2015: 87).

Capítulo VI

Emendas autorais

Um vestígio material de capital importância para uma análise genética são as emendas patentes no manuscrito e na 1.^a edição, que são testemunho das hesitações e decisões autorais durante o processo de escrita. Tal como referi anteriormente, o levantamento exaustivo das emendas autorais depende da realização prévia da edição genética das fontes autorizadas, pois, tal como referi, o número de emendas de um texto depende da leitura interpretativa do crítico. A edição genética de *Novelas do Minho* pode ser consultada no Anexo B, sendo desta leitura que depende a análise das emendas que se segue.

1. Emendas do manuscrito

1.1. Quantidade de emendas

Foram atestadas 7773 emendas manuscritas nos 413 fólios que sobreviveram da obra *Novelas do Minho*, valor superior aos “cerca de 1280 lugares” (Castro 2007: 23) de variação atestados por Ivo Castro nos 312 fólios de *Amor de Perdição* e aos “773 acidentes de redacção” (Firmino 2013: 17) contabilizadas nos 255 fólios de *História de Gabriel Malagrida*, as duas únicas obras camilianas que procederam a este tipo de análise e, por isso, as únicas com as quais é possível proceder a comparações. *Novelas do Minho* destaca-se, assim, destas duas obras por apresentar um número de emendas claramente superior, com uma média de 18,8 emendas por fólio que contrasta com a média de 4,10 emendas por página de *Amor de Perdição* e com a média de 3,03 emendas por página de *História de Gabriel Malagrida*, tal como representado no gráfico seguinte:

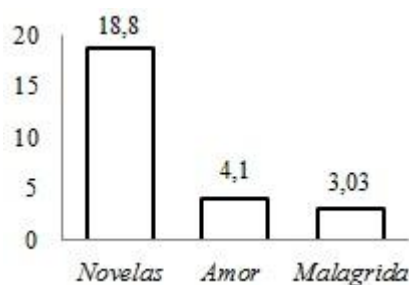


Gráfico 1
Comparação das média de emendas por fólios

Se os estudos genéticos destas duas últimas obras haviam já desmentido a ideia feita de que Camilo escrevia quase sem emendas, a conclusão respeitante ao número de emendas de *Novelas do Minho* vem confirmar essas conclusões com números mais contrastantes. De facto, a génese de *Novelas do Minho* testemunha que Camilo emendou muito esta obra, apesar do tempo relativamente curto que dedicou à redacção de cada novela, condicionado pela exigência de publicação mensal. A tabela seguinte ilustra a distribuição das emendas pelas dez novelas cujo manuscrito se conserva.

NOVELAS	N.º EMENDAS	N.º FÓLIOS	PROPORÇÃO
<i>Gracejos</i>	830	46	18
<i>Cego</i>	1095	39	28
<i>Morgada</i>	841	45	18,6
<i>Filho I</i>	837	37	22,6
<i>Filho II</i>	862	40	21,5
<i>Moisés I</i>	930	41	22,6
<i>Moisés II</i>	547	43	12,7
<i>Viúva I</i>	516	42	12,2
<i>Viúva II</i>	694	40	17,3
<i>Viúva III</i>	621	40	15,5
Total	7773	413	18,8

Tabela 6
Emendas do manuscrito

Como se pode verificar, *Cego* é, proporcionalmente ao número de fólios, a novela mais emendada e *Viúva I* a que apresenta menor número de emendas, menos de metade de *Cego*. Verifica-se também que as seis primeiras novelas possuem um número de emendas significativamente superior às quatro últimas, como representado no gráfico seguinte:

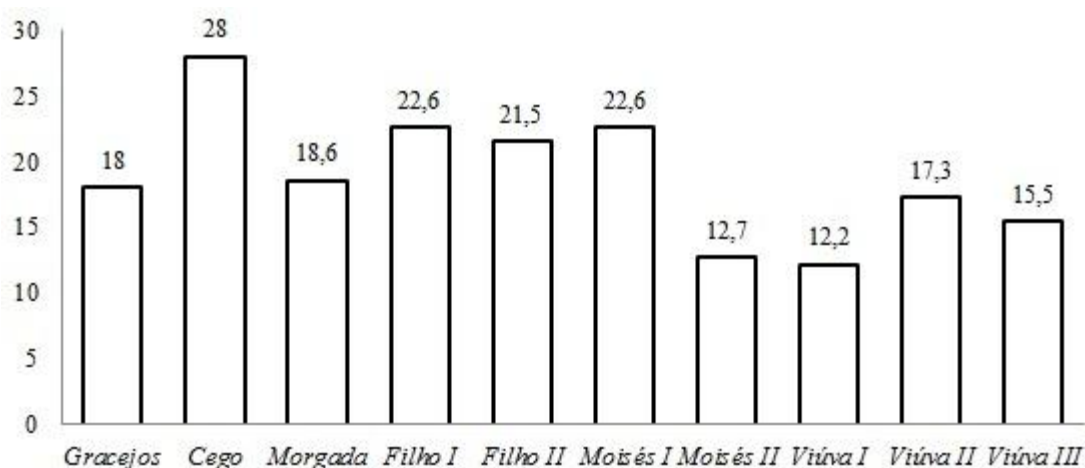


Gráfico 2
Proporção de emendas nas novelas da obra

Estas conclusões sobressaem na tabela seguinte, onde é possível visualizar de forma clara a distribuição e a frequência das emendas ao longo da obra, com o auxílio de cores que assinalam as zonas com mais e menos emendas ao longo da obra.

Na primeira coluna desta tabela estão indicados os fólhos dos manuscritos, cujo número varia de novela para novela: a mais extensa, *Gracejos* (fascículo I), tem 46 fólhos; a menos extensa, *Filho I* (fascículo V), tem 37 fólhos, dado que os cinco primeiros se perderam. Repare-se que duas novelas apresentam fólhos antes do início da narrativa, que começa sempre no fólho 1. Trata-se de *Moisés I* (fascículo n.º VII), que possui uma dedicatória inicial, e *Viúva I* (fascículo n.º X), que tem uma epígrafe e uma dedicatória. Estes fólhos iniciais não são numerado por Camilo, tendo sido, por isso, referenciados por mim como 0.

Na primeira linha, as novelas estão identificadas pelo número de fascículo da 1.^a edição: faltam, portanto, os fascículos II (*Comendador*) e IX (*Degredado*), cujos manuscritos desapareceram. No interior da tabela figura o número de emendas existente em cada fólho, coloridos conforme legendado em baixo. Os números em corpo de letra maior e destacados a negrito dizem respeito às emendas que surgem no recto e no verso de um fólho. Estes acrescentos no verso dos fólhos são, como já foi dito, raros nesta obra camiliana. Os rectângulos pretos identificam os fólhos mais emendados de cada novela.

Tal como referi anteriormente, em *Novelas do Minho* existe uma média de 18,8 emendas por fólho, pelo que não é de estranhar que as cores predominantes na tabela sejam o verde claro e o amarelo, que assinalam, respectivamente, o número de emendas relativo às dezenas e às vintenais.

A predominância de amarelo nas primeiras novelas e a predominância de verde claro nas últimas ilustra o facto de as novelas mais antigas serem mais emendadas do que as mais recentes. Estes dados podem ser confirmados na última linha do quadro, onde se apresenta a média de emendas por fólho de cada novela.

Dos valores aqui apresentados, sobressai ainda que a novela mais emendada é *Cego*, com uma média de 28 emendas por fólho, e que a que apresenta menor número de emendas por página (12,2) é *Viúva I*.

fl.	I	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII	total	média
0								1			1	0,1
0						2		0			2	0,2
1	13	11	6		41	29	37	16	46	35	234	23,4
2	35	6	11		28	33	26	23	54	22	238	23,8
3	35	24	15		42	41	25	8	36	22	248	24,8
4	31	26	13		41	39	4	4	34	19	211	21,1
5	18	33	12	25	30	25	9	4	19	8	183	18,3
6	19	47	12	22	30	33	6	14	16	9	208	20,8
7	38	29	27	25	19	36	15	17	17	15	238	23,8
8	31	55	12	37	15	26	14	17	19	26	252	25,2
9	14	42	6	29	30	25	14	23	37	19	239	23,9
10	10	30	18	19	24	30	7	5	17	11	171	17,1
11	19	27	9	20	58	37	12	29	10	9	230	23,1
12	10	34	11	26	19	29	19	28	15	12	203	20,3
13	15	34	11	17	9	18	23	15	21	11	174	17,4
14	22	21	13	23	24	13	20	14	12	25	187	18,7
15	32	22	34	13	15	16	23	6	20	19	200	20
16	41	56	37	17	14	35	23	5	14	20	262	26,2
17	20	26	24	16	10	27	14	3	8	10	158	15,8
18	6	24	28	9	26	21	18	5	11	20	168	16,8
19	6	39	14	22	23	15	12	6	6	7	150	15
20	36	36	25	36	13	28	10	3	17	24	228	22,8
21	26	36	27	22	19	38	25	2	21	14	230	23
22	6	36	26	19	11	2	8	3	20	11	142	14,2
23	11	39	34	11	18	12	19	10	23	5	182	18,2
24	17	33	22	30	22	19	10	13	14	3	183	18,3
25	20	27	16	36	20	15	4	4	8	10	160	16
26	33	14	43	19	27	23	9	14	10	14	206	20,6
27	8	36	20	23	24	23	3	9	26	19	191	19,1
28	8	16	22	5	29	8	1	13	11	21	134	13,4
29	27	25	32	10	26	23	3	18	11	21	196	19,6
30	18	22	25	5	14	7	9	25	14	21	160	16
31	19	27	12	14	10	22	6	9	12	7	138	13,8
32	14	30	13	23	13	11	10	12	15	9	150	15
33	23	27	16	28	11	18	9	13	25	9	179	17,9
34	12	9	39	25	15	20	15	23	16	19	193	19,3
35	15	14	23	38	27	20	17	21	3	30	208	20,9
36	8	31	31	19	15	28	8	10	10	16	176	17,6
37	21	26	14	27	15	32	8	36	8	20	207	20,7
38	11	20	10	36	15	34	5	7	8	15	161	16,1
39	18	5	12	34	15	13	15	7	10	8	137	13,7
40	22		15	52	5	4	9	21	0	6	134	13,4
41	13		13	5			8				39	3,9
42	9		7				11				27	2,7
43	13		15				4				32	3,2
44	3		10								13	1,3
45	4		6								10	1
46	0										0	0
total	830	1095	841	837	863	930	548	516	694	621	7775	
média	18	28	18,6	22,6	21,5	22,6	12,7	12,2	17,3	15,5	18,8	
Legenda:												
			0 a 9	10 a 19	20 a 29	30 a 39	40 a 49	50 a 59				

Tabela 7
Frequência de emendas ao longo da obra

1.2. Análise dos fólhos mais emendados de cada novela

Na tabela apresentada, sobressai que o fólho mais emendado de cada novela corresponde às fases iniciais da narrativa, excepto em *Filho I* e *Viúva I*, que coincide com o fim da narrativa, e *Morgada*, que corresponde aos momentos centrais do enredo. Segue-se uma análise dos passos da narrativa mais emendados em cada novela, que procura elucidar sobre os processos de escrita do autor.

No fólho 16 de *Gracejos* encerra-se o capítulo VI – respondendo à tentativa de dissuasão por parte de D. Helena, João Pacheco manifesta a sua firme intenção de levar a cabo, no dia seguinte, o combate de esgrima com Álvaro de Abreu – e inicia-se o capítulo seguinte – após a descrição do espaço por onde seguiam as personagens até chegarem ao local escolhido para a realização do combate, narra-se o início do importante confronto, que será precisamente o ponto de viragem da acção. Trata-se, pois, de um momento da narrativa determinante para o desenrolar da acção, já que é precisamente este combate que irá desencadear o assassinio de João Pacheco por Álvaro de Abreu.

Neste fólho, predominam as substituições lexicais em sequências descritivas. A primeira descrição muito emendada consiste num plano geral da paisagem que as personagens atravessam até chegarem ao local do conflito. As emendas patenteiam o esforço de Camilo para enriquecer a descrição paisagística pormenorizada, buscando não só a palavra mais precisa (“poldras/alpondras”), mas também a mais expressiva (“levantam/encurvam”; “baloiçadas/dobradas/debruçadas”) e a menos comum (“agitava/trapejava”; “arfava/ciciava”). Para além disto, a descrição realista é enriquecida com a adição, no verso do fólho, da cena de mulheres aldeãs a banharem-se nuas nas margens do rio.

O segundo momento descritivo segue-se imediatamente ao primeiro e consiste, por oposição, num plano de detalhe das mãos das personagens que se preparavam para lutar. Para acentuar o contraste entre ambas, o autor adiciona uma descrição dos dedos e unhas de Álvaro de Abreu (“pennugentos e trigueiros”; “unhas sujas”) e demora-se na escolha do melhor adjectivo para caracterizar, por oposição, as mãos de João Pacheco (“finas/estreitas/magras”; “opalinas/brancas/translucidas”). As emendas neste fólho consistem, portanto, no enriquecimento de momentos descritivos – descrição do espaço e caracterização de personagens – que antecedem imediatamente o combate entre João Pacheco e Álvaro de Abreu, ponto de viragem da acção.

Em *Cego*, são dois os fólios mais emendados. O primeiro (fl. 8) corresponde à parte inicial da narrativa (capítulo III), onde se relata o período da vida de Pinto Monteiro em que este enriquece por meios ilícitos, como presidente de uma quadrilha de ladrões e, simultaneamente, como delator da polícia, e se conta o início do seu regresso à política brasileira. Neste passo, muito revisto, as emendas contribuem principalmente para conferir ironia à descrição de Pinto Monteiro enquanto velhaco, característica fundamental da sua personalidade. Veja-se, a este propósito, a adição “Eis aqui a reputação de um homem sacrificada á extirpação do crime. Os Codra e os Curcios na restauração da moral publica fazem isto” e a substituição de “os ladravazes mais ladinos poupava-os o presidente para não seccar uma fonte de receita em sacrificio á outra que era menor” por “os ladravazes mais ladinos poupava-os o presidente para não perturbar de improviso o equilibrio do cosmos. É necessario q̃ haja escandalos, diz o Evangelho”. As restantes emendas prendem-se com substituições que patenteiam o trabalho de apuramento lexical, na busca da palavra mais intensa (delação/perfidia), mais expressiva (“pinta/derrete”; “sombria magestade/pungente magestade/dolente magestade”) ou mais precisa (“pouco/mal/pou/mal/ainda mal”; “cabeça do imperador/pescoço imperial/pescoço de Pedro 2º”; “perspicacia/subtileza”; “araruta/tapioca e banana/tapioca e ananaz”).

No fólio 16 (capítulo V), a narrativa vai praticamente a meio e, a propósito do regresso do protagonista ao Rio de Janeiro, descrevem-se os amores de Fortunato e da menina Neves, em cenário brasileiro, que o narrador se esforça por caracterizar de forma realista e com um toque de ironia, através de adições (“de sutaque”; “ou duas p^r cauza da moral”; “de um lado, um saguí do outro”). O texto prossegue com o início da narração de outro episódio traiçoeiro de Pinto Monteiro, em que este denuncia, a troco de dinheiro, a culpada do assassinio de João Tinoco. As emendas consistem sobretudo, como no fólio anterior, em substituições lexicais, que contribuem para evitar repetições (“corrupção/crime”) e precisar a ideia original (“outra natureza/peor natureza”; “negro/escravo/mulato/escrava”).

Em *Morgada*, o fólio 16 narra o episódio trágico da morte de Bento de Araújo, ao tentar proteger o seu dinheiro da quadrilha do Meirinho. Tal como em *Gracejos*, o fólio mais emendado coincide com o ponto de viragem da acção – neste caso, a morte de Bento de Araújo, que irá possibilitar o achamento do tesouro pelo seu neto –, embora este surja, aqui, num momento mais tardio no conjunto da novela.

Tal como nas novelas comentadas até aqui, as emendas são pontuais, mas abundantes. Algumas enfatizam a maldade dos membros da quadrilha que forçavam o velho avaro a revelar a localização do dinheiro (“a cova hade fazer-se ou p^a sahir o dinr^o ou p^a entrar v^oce”; “cena e do local, como se não quizessem metter a foice em seara de philosophos e elegiacos/lance em theatro tão lugubre. Os mais preocupados bebiam aguardente a froixo, dizendo q^o o homem morrera de frio. Nem uma idea philosophica, nem se quer um dito elegiaco”). Outras parecem buscar a palavra precisa (“paralysis/apoplexia”; “chegara/subira”), expressiva (“gemer/vasculejar”; “abriu-se/rasgou-se”; “abriu/estiu”) ou simples (“respaldo de uma rocha subposta/pedra”); caminhar no sentido de intensificar a ideia original (“Chovera/e nevára”; “e perigosas quando o lobo uiva faminto”); e pormenorizar as descrições (“hirtos”; “em cruz, os punhos cerrados”). Estas emendas ocorrem em segmentos descritivos paisagísticos ou caracterizadores de personagens.

Tal como referi, uma das novelas cujo fólho mais emendado corresponde, por oposição aos restantes, aos momentos finais da narração é *Filho I*, mas, tal como nas novelas anteriores, esse fólho coincide com um momento de descrição. No penúltimo fólho da novela, descrevem-se os “saloens do conde de Cabril”, onde se respirava um ambiente saudoso de uma “sociedade extincta”, antes de o palácio de Andaluz ser remodelado (já no fólho seguinte) para nele ir habitar a nova família de Vasco. A descrição deste palácio antigo é enriquecida através de emendas que enfatizam o passar do tempo (“o oiro dos tremós-Luiz XIV tinha a cor esvahida dos velhos altares”) e evocam tempos mais antigos (“tapete/guadalmecins”). Adições e trocas sinonímicas contribuem para uma maior expressividade (“á pudentissima saudade”; “silencio luctuoso/lucto silencioso”; “figuravam/representavam”; “velhos/idosos”; “recordavam-se de ter visto/memoravam”) ou para uma maior intensificação da ideia inicial (“espantados/pavidos”; “olhos varados/palpebras furadas”). Outras adições pormenorizam o relato das memórias do passado (“sereníssimas”; “e estar encostado ao hombro do conde”; “a ferro na anca”; “segurar um touro pela cauda, etc”) e várias substituições enriquecem, concretizando ou descrevendo de forma mais elaborada, a ideia original (“conde/velho camarista de D Carlota Joaq^{na}”; “como o refere/facto restabelecido e authorisado”; “ter estado/ter saltado/ter brincado”; “elle/sua alteza”; “muitas façanhas/as reaes brincadeiras”).

Na segunda parte desta novela, o fólho mais emendado volta a coincidir com o momento inicial da acção. No fólho 11, termina o capítulo da calúnia de Dionísio contra

o abade de Pedraça e inicia-se novo capítulo, relatando os acontecimentos que se sucederam a essa calúnia. Dos três parágrafos que constituem este fólho, o primeiro narra a iniciativa, muito aplaudida, do poeta de Refojos de escrever um romance contra os padres, contendo emendas que testemunham o escritor a procurar a melhor maneira de narrar uma acção concreta, cujos contornos não estão ainda bem definidos (“franzindo a testa/esfregando as mãos”), e emendas que apuram a ideia principal, alterando-a (“charuto/cigarro”) e precisando-a (“disse/explicou”; “abbade/ex-frade”).

No segundo parágrafo, a narração é abandonada, dando lugar a uma reflexão do narrador sobre os romances de padres. Para além de emendas que intensificam o sentido original (“extraordinarios/descommunaes”; “enfamias/crimes”), o tornam mais expressivo (“recorrer/urdir”) ou preciso (“romancistas/novelistas”), são abundantes as emendas que testemunham o escritor a procurar dar forma à sua ideia (“não teríamos/não teríamos nós/nos não dariam!”; “não ha que recear/não se receia que”) ou a hesitar no que vai dizer (“<O romance ainda está pendente> Se os padres escrevessem romances contra os romancistas”; “<A † de parte d’elles - mormente dos que> <O clero> Faça-se o clero romancista”; “descreva os padres <ao m^{mo} passo que> levados á desmoralização”).

Por fim, no terceiro parágrafo, o menos emendado, principia novo capítulo, narrando o declínio da farmácia de Tomásia, por oposição ao sucesso da nova farmácia de Dionísio. Aqui, as emendas têm como efeito evitar repetições vocabulares próximas (“botica/farmácia”; “praticante/boticario”) e precisar a realidade inicial (“de camurça”; “de bomba, e frascos variegados”; “de pão-oleo”; “das malvas”).

Em *Moisés*, os fólhos mais emendados nas duas partes da novela correspondem a fases muito iniciais da narrativa. Os primeiros fólhos de *Moisés I* são muito trabalhados, narrando a interacção entre várias personagens aldeãs e descrevendo os seus costumes e linguagem populares. Zé da Mónica, João da Lage, Brites de Eirô, Luís e Francisco Bragadas constituem este painel de personagens pitorescas que se cruzam nos momentos que antecedem o episódio da morte trágica de Josefa.

No fólho 3, o mais emendado deste conjunto inicial de fólhos, narra-se parte do diálogo travado entre Zé da Mónica, Brites de Eirô e o moleiro Luís, que se presta a ajudar o pastor amedrontado na busca do animal a monte. Neste passo, as emendas existentes contribuem para a caracterização das personagens e do seu modo de vida popular. Assim, a adição manuscrita “varios” reforça a quantidade de “casos de almas penadas” que a supersticiosa Brites do Eirô contava ao pequeno pastor, já bastante

assustado. A rigidez e a violência de João da Lage são reforçadas através de várias substituições (“homem para te esfolar/capaz de te moer os ossos”; “moer/quebrar”; “ossos/braços”) e os seus excessos na bebida são conhecidos através da adição “se tiver meio quartilho de aguard^{te} no bucho”. Por fim, várias trocas (“bebeu/golguejou/gargalaçou”; “grande trago/vez de vinho”) têm como efeito dotar o texto de expressões mais populares, que reforçam a rudez dos costumes do povo.

Para além destas emendas, que visam caracterizar as personagens e o ambiente popular em que decorre a acção, existem outras que definem aspectos elementares da narrativa, como a definição do nome das personagens e os locais onde decorre a acção (“da Capella/de Eirô”; “pela bouça/na Agra”; “Varzea do Pontilhão/Varzea das poldras ou na Insua”). A adição da fala sugestiva de Luís moleiro (“e eu também sei como as raparigas se tolhem nas cangostas”) aponta, por fim, para o conhecimento dos namoros escondidos que se realizavam no local, especificamente o de António e Josefa, que irá condicionar todo o enredo.

O fólio 41, que abre a segunda parte de *Moisés*, narra o episódio crucial do encontro de Maria Moisés por Francisco Bragadas. Esta cena sucede-se cronologicamente à cena do fólio 6 da primeira parte da novela, que relata a despedida do pastor e do moleiro e de Francisco Bragadas. Enquanto os primeiros, prosseguindo a busca do animal perdido, encontram Josefa moribunda, o segundo, seguindo “rio abaixo”, depara-se simultaneamente com o bebé órfão. A preocupação em ligar esta cena àquela do fólio 6 está expressa na substituição que precisa a identidade da personagem em questão (“o pescador/aquelle pescador”).

As emendas patentes neste fólio contribuem principalmente para descrever com precisão e expressividade a cena do resgate de Maria Moisés, procurando enfatizar o local recôndito onde o berço da criança se encontrava. Para isto contribuem as emendas sucessivas que se referem, pela primeira vez, a esse lugar escondido (“na enseada da corrente/entre uns teixos n’uma angrazinha da corrente/n’um recanto escuro”; “q̃ espraiaava p^a dentro de um algar”).

Outras emendas concorrem para retardar a revelação da identidade dessa figura desconhecida (“rispido chorar de creança/aquelle rispido chorar”; “topou o berço/topou o vulto”) e para acentuar o contraste entre as águas límpidas (“águas límpidas/claras aguas”) e as bruxas maviosas que nelas se lavam (“porcas pessoas/indecenes carcassas/indecenes arcaboijos”; “desdentadas”; “dar/vibrar/cacarejar”).

Um último conjunto de emendas contribui para a descrição muito expressiva da

vegetação onde o berço estacara. Inicialmente, a descrição deste ambiente natural antecedia a narração do resgate do bebé e encadeava-se de forma bastante confusa (“<topou o berço engastado nas ramas de um amieiro <em que prendiam as boias de um pardelho> curvadas pelo pezo de uma rede cujas boias trapejavam nos flancos da>”). A descrição é abruptamente interrompida e retomada, de forma mais clara, após a narração do encontro de Bragadas com o bebé (“tocou na face tepida da criança”). Várias emendas contribuem para reforçar a expressividade desta descrição (“engastara-se/quedara-se enleiado”; “salgueiro curvado/salgueiro vergado”; “agitadas/arfadas”) e para acentuar o contraste entre a vegetação bravia e a fragilidade da canastra (“canastra/canastrinha”).

Como já foi referido, o fólio mais emendado de *Viúva I* é, tal como o de *Filho I*, coincidente com um momento final da narrativa, ao invés da maioria dos fólhos mais emendados que dizem respeito às sequências narrativas iniciais. No fólio 37, existe um parágrafo muito emendado, onde se narra o conflito interior de Guilherme, indeciso entre o amor filial ao pai e o amor a Teresa. Assim se dá a conhecer ao leitor uma característica central desta personagem, a sua fraqueza, resultante da ausência de “sentimentos poderosos”, que condiciona os acontecimentos futuros: fraco para escrever a Teresa, segundo conselho de seu pai, pedindo-lhe para ela não fugir de casa, conformar-se-á com o plano de fuga traçado pela amante firme e decidida.

Algumas emendas vão no sentido das que têm sido referidas até aqui: busca de precisão (“desatinada/imprudente”; “a dizer-lhe/a pedir-lhe”; “paixões/sentimt^{os}”; “alegri/contentamt^{os}”), intensificação (“cheio dos espiritos/cheio da coragem”; “forte/rígida”) e expressividade (“balanc/cãbaleava”; “subir/exceder”) e esforço para evitar repetições (“fortes/severas”). A maioria das emendas testemunha, porém, o escritor a procurar a melhor forma para fixar a sua ideia (“<o[s] retrato> <olhos> o retrato de Thereza poz-lhe uns olhos”; “parecia-lhe <que o seu amor revigor> amal-a em dobro”; “<renascia-lhe o encant> volvia àquelle <seu aban> <seu> amor”) ou a hesitar quanto à forma de prosseguir a sua narrativa (“<desobrigadas a> <A> <Não se acostumara a pensar, nem> Agora entre sacrificar”; “Marasmara-lhe a alma a <indo> sua propria actividade”).

O fólio mais emendado na segunda parte desta novela (fl. 2) está intimamente relacionado com o fólio 37 da primeira parte, na medida em que traça a personalidade forte de Teresa, por oposição à personalidade fraca de Guilherme. Este contraste vem expressamente referido na passagem do fólio 2 para o seguinte (“vexava-o a vergonha

da sua fraqueza feminil perante a mulher forte que varonilmt^e lhe <dá o>[↑dava] exemplo das paixões <desencadeadas>[↑ decisivas]”). Enquanto, em Guilherme, a realidade da relação amorosa com Teresa desencadeara os sentimentos fracos da personagem que vivera acostumada a “abstracções e fantasias” e a “contentamentos pautad^{os} pela razão”; em Teresa, a realidade do amor por Guilherme veio substituir a utopia do amor divino que lhe tinha sido incutido pela educação religiosa, despertando nela sentimentos fortes e apaixonados, que a caracterizam como mulher forte e decidida. Esta diferença contrastiva de personalidades vem ainda acentuada pelo facto de o plano de fuga de Teresa chegar no momento da indecisão de Guilherme.

O fólio 2 é composto por dois parágrafos: no primeiro, descrevem-se os sentimentos fortes de Teresa, revelados no momento em que a personagem redige a carta com o plano de fuga; no segundo, inicia-se novo capítulo, narrando o modo como Guilherme recebe a carta de Teresa. A maioria das emendas revela trabalho estilístico sobre o texto: trocas sinonímicas têm como efeito enfatizar a ideia inicialmente expressa (“ininteligíveis/incorporeas”; “recebem/abraçam”; “tinham/exuberavam”; “descondençaram-se/rarefizeram-se”), concretizá-la (“vida futura/ceo”; “intendida/explicada”) ou conferir-lhe maior expressividade (“elevar/levan/exalçamento da alma”; “confusoens/nevoas”; “<a vida <futura> eterna> o sol mystico da vida futura”), mas, tal como em outros fólios, encontram-se também muitas emendas que ilustram o esforço do escritor em encontrar a frase satisfatória para exprimir a sua ideia (“<Thereza, <lo> por não se achar obrigada a submeter-se á vontade dos pais, logo que o amor humano lhe dera uma emancipação em> Thereza, affect/a\ a amar a Deus sem intervenção dos pais, intendeu que <os> não carecia do <seu> beneplacito d’elles p^a amar um homem”).

Finalmente, no fólio mais emendado da terceira parte desta novela (fl. 1), narra-se a decisão inicial de Teresa de regressar a Portugal e a doença que a impede de realizar a sua intenção. As emendas concorrem para precisar a ideia inicialmente expressa: rigorosamente, o desamparo de Teresa seria “m^s afflictivo” e não “completo”; Teresa “tencionava ir”, e não “ia”, para a companhia de sua mãe; Inês “presentia”, em vez de “conhecia”, que a presença de Teresa “seria sempre”, e não “era”, uma ameaça à sua felicidade; Rojo de Valderas abordava, não “os transeuntes”, mas concretamente “os viandantes”. Para além disso, especifica-se que Teresa anunciara “com um enfastiado tregeito” que ia partir “p^a Portugal”, que as referidas ideias eram do “defuncto” Guilherme e que o pai de Inês cumprimentava os viajantes “á frente dos seus vandoleros”. Outras emendas têm como efeito a intensificação da ideia inicial:

assim, a alma de Inês desoprimiu-se-lhe, não apenas “quando” Teresa anunciou a sua intenção de partir, mas “logo q̃” o anúncio lhe foi feito; Inês via como uma ameaça a mulher “fascinadora”; a sobrançeria de Teresa não era mais ofensiva do que as palavras, mas sim “ainda” mais ofensiva; Teresa não apenas “fallou”, mas “fulminou a apaixonada do academico”; Rojo de Valderas não só sahia armado, mas também cumprimentava os viajantes. Apesar de escassas, existem também reformulações discursivas (“<se a sombra do esposo lhe avultava> por q̃ via o esposo em tudo; <Depois, apparou-lhe> Passada esta crise, outro motivo lhe estorvou a sahida”), e redireccionamentos de ideias (“<A portugueza> Não lhe faltaria eloquencia”).

Desta análise aos passos da narrativa mais emendados em cada novela, conclui-se, portanto, que estes consistem, na sua maioria, em momentos descritivos ou caracterizadores de personagens; constituem ou precedem quase sempre pontos de viragem ou momentos cruciais da acção; e coincidem, com poucas excepções, com os momentos iniciais da narrativa.

1.3. Dimensão das emendas: macro-variantes

As emendas podem ser diferenciadas por um critério de dimensão. Existem emendas pontuais e emendas extensas, que ocupam várias linhas de texto. Quando se observa a mancha gráfica do manuscrito de *Novelas do Minho*, saltam à vista muitos blocos textuais emendados, com cerca de meia dúzia de linhas de texto refundido, mas apenas um, no fólio 26 de *Gracejos*, se destaca pela sua extensão maior, correspondente a meio fólio, vinte linhas de texto. Nas páginas 210 e 211, apresentam-se, frente a frente, a imagem e a respectiva transcrição deste lugar.

Tal como nota Mateus (1961), a emenda deste passo revela a “preocupação constante” de Camilo “de criar as personagens em verdade e coerência. Assim, a figura de D. Helena é cheia de boa fé e seriedade; para preservar estas qualidades Camilo não hesita em refundir inteiramente o diálogo entre José de Almeida e o padre durante o qual se fazia supor que a velha senhora agira interesseiramente, procurando um oportuno casamento para a filha, a fim de lhe encobrir os desvarios” (Mateus 1961: XIV).

No lugar transcrito na pág. 211, estão exemplificados os dois tipos de emendas acima referidas. Uma emenda pontual é, por exemplo, a adição de “que é privilegiado”, situada na penúltima linha da transcrição (a sombreado); a emenda extensa está destacada a cinzento (supressão da primeira versão) e a negrito (adição da nova versão).

A este segundo tipo de emendas chama Ivo Castro macro-variantes. Segundo ele, macro-variante é uma “mudança em bloco”, de grande extensão “(uma página ou mais)”, composta por “intervenções conexas”, “solidárias entre si nos objectivos e na fonte unitária que as motiva”, constituindo um “único lugar de variação” (Castro 2007: 63). Esta classificação surge a propósito de duas passagens de *Amor de Perdição*: a reescrita praticamente total do fólio 3, com vista ao rejuvenescimento de uma personagem, para manutenção de verosimilhança narrativa (“macro-variante I”); e a reescrita, ao longo de três fólios, de um conjunto de lugares pontuais, com o objectivo comum de criar distanciamento entre duas personagens que dialogam entre si, através da alteração de tratamento por “tu” para “você” (“macro-variante II”) (Castro 2007: 63-68).

É útil questionar se o conceito de macro-variante, como definido por Castro, se pode aplicar ao referido exemplo de *Gracejos*. A reescrita deste período textual é, na verdade, uma “mudança em bloco” que constitui um “único lugar de variação” (Castro 2007: 63), pois é motivada pela mesma preocupação, neste caso, manter a coerência de personalidade de uma personagem. Porém, estende-se ao longo de vinte linhas de texto, correspondentes a metade de um fólio, não atingindo os limites referidos por Castro: “uma página ou mais” (Castro 2007: 63).

A imposição de limites espaciais para determinar se um acto de reescrita é ou não uma macro-variante pode ser problemática, pois depende da escolha primeira de um elemento mensurável, comum e invariável, que possa servir de referência comparativa entre várias obras. O elemento “página”, a que se refere Castro, não permite uma medição exacta, pois as dimensões dos fólios variam de obra para obra, disso dependendo o número e extensão das linhas que os compõem, bem como o número de palavras nelas inscritas. Este último varia, por sua vez, consoante o tipo de letra, que, como se sabe, não é sempre constante. Ainda assim, mesmo que não exacta, uma medição segundo qualquer um dos elementos enumerados será mais fundamentada do que a observação a “olho nu” (apesar de esta suscitar, a maioria das vezes, intuições que contabilizações exaustivas acabam por comprovar serem verdadeiras).

— Mas a mãe... assim a deixa desprotegida?

<— Que ha de a mãe fazer-lhe? Foi a mãe que a cazou, quando soube q̃... era avo... presumptiva.

— Oh! oh! — exclamou em duplicado o <do Porto>[↑ portuense] — Isso então é de uma <serie>[↑ bestiali]dade tragica!... A rapariga e a mãe são <bestas>[↑ tôlas] de marca maior...

— <Bestas>[↑ Cavalgaduras] sem medida! — afirmou o abbade.

— Que ignobil conceito ellas formaram do marido e do genro...

— E tanto mais se enganaram que antecipadamente

<—>

— O abbade vai dizer-me uma coisa atros!...

— Atrocissima... Elle sabia as prendas que levava... Conhecia todas as peças do enxoval da noiva, percebe?

— Perfeitamente. E depois?... pancada, camara privada, e receio dos lacaios... Tudo isso é consequente n'ella, e merecido n'ella. Dois infames, quando se atam, desatam-se assim.

— A mãe — tornou o abbade —>[↑ — **A mãe definha-se; e não sabe [↑ tudo] o que ella soffre, por que a filha não se queixa... <S>**

— Não intendo essa resignação! — objectou Almeida.

— Intendo-a eu. Irene<, com o seu> era descompassadamt^e estúpida a respeito de certas coisas...

— A respeito de todas, pensava eu — emendou o portuense.

<— Cuidou q̃ o matrimonio>

— Cuidou que o matrimonio era <a>/o\ <reparação de> concerto de certos aleijoens com que <viera> fôra d'aqui de Vizella.

— Fez do marido algebrista, percebo.

— É isso; mas o bacharel tem lá os seus *Provarás*...

— De cacête, eim?

— E a mulher tem medo que o marido peça contas á sogra dos desatinos da filha.

— As <mulheres>[↑ meninas] que em taes condições se cazam, não temem as mães, abbade. <A> Casou ella livremente?

— Com toda <a certeza> a liberdade, e contra a vontade da mãe. Tanto assim que a velha, prevendo que o Abreu seria máo esposo,] <da></deu>[↑ entregou]-lhe simplesmt^e o que era do pai [↓ da noiva]: <tres>/sete\nta mil cruzados em propriedades. A caza vale o tresdôbro. Foi velhacaria mt^o louvavel; por q̃ disia ell<e>/a\; — se <elle> o marido a maltratar, ameço-o com a privação do meu dote [↑ que é privilegiado] e da meaço da caza — É o que ella está ensaiando: ja annunciou a venda de duas quintas. Veremos como elle se porta...

Tabela 8
Transcrição da imagem 22

Perante este cenário, duas opções podem ser tomadas: ou se conclui que o conceito de macro-variante, teorizado a propósito da realidade concreta de *Amor de Perdição*, não é aplicável em *Novelas do Minho*, por não encontrar, na emenda em questão, correspondência exacta no que toca aos limites espaciais; ou se procura adaptá-lo à realidade diferente da obra nova, sendo este segundo caso o cientificamente mais produtivo, na medida em que abre portas à comparação de tipos e práticas de escrita de um mesmo escritor em épocas diferentes, o que contribui para a fundamentação da segunda tese de Grésillon.

Assim, pode concluir-se que a emenda maior de *Novelas do Minho*, apesar de não ser tão extensa quanto as observadas em *Amor de Perdição*, não deixa de partilhar, especificamente com a macro-variante I, características semelhantes, a saber, o facto de constituir um bloco textual de dimensão considerável totalmente refundido, que se destaca claramente das restantes emendas presentes na novela (note-se que a macro-variante II do romance não constitui um bloco de texto totalmente refundido, mas sim um segmento de texto, destacadamente extenso, onde se encontram dispersas emendas pontuais, solidárias entre si no objectivo que as motiva).

Entre esta única emenda maior e as inúmeras emendas pontuais da novela, existe, depois, uma série de emendas, de extensão variável, que, não se restringindo a um ponto específico do texto, se estendem ao longo de algumas linhas, cerca de meia dúzia, não atingindo, porém, a dimensão da referida macro-variante. Estas emendas de extensão média destacam-se também na mancha gráfica dos manuscritos, mas estão longe de atingir o destaque da refundição textual de meio fólio.

Em trabalho anterior, referi-me às três emendas deste tipo existentes em *Morgada* como macro-variantes, embora de extensão mais reduzida do que as atestadas em *Amor de Perdição* (Pimenta 2009: 32-35). Porém, após a análise genética completa de *Novelas do Minho* e na sequência de uma reflexão mais profunda sobre o conceito de macro-variante, parece-me mais pertinente reservar esta denominação para emendas que, no contexto de cada obra, tenham uma dimensão de destaque em relação às restantes emendas, pontuais ou de extensão média. Este conceito tem, portanto, somente duas ocorrências em *Amor de Perdição* e apenas uma em *Novelas do Minho*.

1.4. Impacto das emendas: emendas múltiplas

As emendas podem também distinguir-se pelo facto de implicarem ou não ajustes noutros lugares do texto. Atente-se nos exemplos seguintes:

Tinha mêdo de voltar á[o] <serra>[↑monte], por que se dizia que a alma do defuncto capitão-mor andava penando na <bouça>[↑Agra] da Cruz, onde apparecera o cadaver de um <minorista>[↑estudante de Coimbra], mt^{os} annos antes.

(*Moisés I*: 1)

A pezar da[s] <animação do es> palavras animadoras do <veterano>[↑<espírito-for> veterano], o rapaz ao passar nos lanços mais escuros d<a>/o\ <barroca>[↑pedregal] ia <resando>[↑orando] mentalm^{te} [↑fragmt^{os} da Cartilha].

(*Moisés I*: 4)

Das cinco substituições destacadas, a primeira e a última motivam ajustes gramaticais relativos ao género (“á serra/ao monte”; “da barroca/o pedregal”) e a quarta motiva um ajuste gramatical relativo ao número (“da animação/das palavras animadoras”). A segunda e terceira substituições não causam impacto noutro lugar do texto, já que os elementos substitutos mantêm o género e o número dos elementos substituídos.

Muitas vezes, a emenda motiva mais do que uma transformação gramatical (“<n<a>/os\ maviros<a>/os\ <prizão>[↑ enleios]”, *Filho I*: 19), que não se limita a ajustes de género e número, mas pode, por exemplo, implicar a alteração de preposições (“Eu figuro n’esta scena; e por tanto quero <entrar>[↑sahir] <n>/d\’ella segundo o meu character sacerdotal”, *Viúva I*: 35).

Grésillon refere-se a correcções gramaticais, através de um exemplo concreto: “après avoir remplacé le verbe «penser» par «chanter» dans «il pense à un refrain», qui devient «il chante un refrain», la suppression de la préposition «à» est une correction” (Grésillon 1994: 242). Segundo a autora, esta correcção é uma “variante liée”, pois “obéit aux contraintes de la langue” e “répercute les effets linguistiques d’une variante libre sur le reste de la phrase” (Grésillon 1994: 242). Neste caso concreto, a variante livre será a troca verbal «penser» por «chanter», pois, segundo definição da geneticista, “variante libre” é “toute réécriture ou autre modification à l’exception de la correction grammaticale, syntaxique ou orthographique” (Grésillon 1994: 246).

A estas emendas que “implicam mudanças conexas em dois ou mais lugares, por razões de concordância gramatical ou lógica” chama Ivo Castro “emendas múltiplas”. Segundo o autor, elas devem ser tratadas “como uma emenda única, de natureza múltipla” (Castro 2007: 74). Repare-se no exemplo seguinte:

Algumas cartas amorosas em papel perfumado lhe <enviar<am>/a\>[↑ enviou] <os>[↑ o mais galan dos] funcionarios d<a>/e\ Famalicão[.] <<ja> pelo correio.> <ja por medianeiras superiores as do> Tecla relia as cartas com secretas delicias; mas, no exterior, fingia-se de uma izempção q̃ faria envergonhar Arthemisa, viuva de Mausólo<, e Penelope> e as <outras>[↑ combustiveis] viuvras do Malabar. Perguntava á sua amiga Neves q^m era<m> <os>/o\ tol<os>/o\ q̃ lhe escrevia<m>; e, rindo com a garridice arisca dos deseseis annos, <p> disia que seria grande pagode mangar com elle<s>, respondendo-lhe<s> ás cartas. [§] A mana do cego segredava ao irmão:

(Cego: 29)

Casando o conceito do crítico textual português com os da geneticista francesa, é possível afirmar que o conjunto de emendas destacadas no exemplo anterior é uma emenda múltipla, formada por uma emenda livre (“os funcionarios de Famalicão/o mais galan dos funcionarios de Famalicão”) e sete emendas ligadas por ela motivadas (“enviaram/enviara”; “eram/era”; “os/o”; “tolos/tolo”; “escreviam/escrevia”; “elles/elle”; “respondendo-lhes/respondendo-lhe”), que visam um ajuste de número. Apesar de a emenda múltipla implicar mudanças conexas em sete lugares, ela é contabilizada apenas uma vez, pois, tal como advoga Castro, deve ser tratada “como uma emenda única, de natureza múltipla” (Castro 2007: 74). Assim, dos oito actos de reescrita que compõem esta emenda múltipla, apenas é contabilizada a emenda livre, sendo os sete ajustes gramaticais por ela motivados registados num grupo à parte. Esta opção de contabilizar separadamente as correcções gramaticais justifica-se pelo facto de, segundo Grésillon, estas não serem, em geral, da ordem da invenção (Grésillon 2008: 11, nota 13).

Cabem também dentro do conceito de emenda múltipla as emendas repetidas por questões de lógica, como regularizações ortográficas e ajustes de nome de personagens, datas e locais. Na verdade, estas emendas constituem “mudanças conexas em dois ou mais lugares por razões (...) de lógica” (Castro 2007: 74), na medida em que a alteração de uma das formas implica a regularização de todas as formas idênticas. São, assim, classificadas como emenda múltipla e contabilizadas, por isso, uma só vez, por exemplo, as sete regularizações ortográficas “duelo/duello”, realizadas entre os fólios 11 e 13 de *Gracejos*, as três trocas de nome “Nicoláu/ Mathias”, que acontecem no fólio 4 de *Morgada*, e os ajustes de idade motivados pela alteração da data, no fólio 62 de *Moisés II* (“trinta e trez/trinta e oito”; “cincoenta e seis/sessenta”).

Tal como é possível verificar na tabela seguinte, das 7773 emendas de *Novelas do Minho*, 6778 são simples e 995 delas são múltiplas, o que representa uma proporção de 6,8 emendas simples para cada emenda múltipla. A novela que apresenta uma

proporção maior entre emendas simples e emendas múltiplas é *Viúva III* e a que apresenta uma proporção menor é *Moisés I*.

NOVELAS	N.º EMENDAS	EMENDAS SIMPLES	%	EMENDAS MÚLTIPLAS	%	PROPORÇÃO
<i>Gracejos</i>	830	729	88	101	12	7,2
<i>Cego</i>	1095	954	87	141	13	6,8
<i>Morgada</i>	841	719	85	122	15	5,9
<i>Filho I</i>	837	735	88	102	12	7,2
<i>Filho II</i>	862	754	87	108	13	7
<i>Moisés I</i>	930	792	85	138	15	5,7
<i>Moisés II</i>	547	484	89	63	11	7,7
<i>Viúva I</i>	516	445	86	71	14	6,3
<i>Viúva II</i>	694	612	88	82	12	7,5
<i>Viúva III</i>	621	554	89	67	11	8,3
Total	7773	6778	87	995	13	6,8

Tabela 9
Emendas simples e emendas múltiplas

O gráfico seguinte ilustra a relação percentual entre as emendas simples (87%) e as emendas múltiplas (13%) de toda a obra.

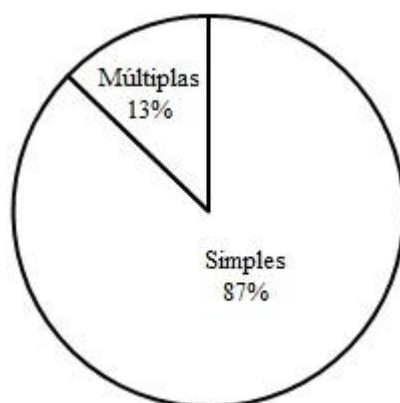


Gráfico 3
Relação emendas múltiplas e emendas simples

No que respeita ao grupo das emendas ligadas, este soma 1168 ocorrências. Tal como foi dito, estas emendas, por serem ajustes gramaticais ou lógicos, não entram na contabilização das emendas totais do manuscrito, devido à sua menor relevância no processo de criação do texto. No entanto, é importante ficarem registadas separadamente, pois, não deixando de representar marcas físicas de intervenção autoral no manuscrito, permitem, tal como as emendas livres, análises da sua topografia, tinta, letra, traços de cancelamento, entre outros (cf. Capítulo VII).

A tabela seguinte especifica o número de emendas ligadas e o número de emendas livres em cada novela.

NOVELAS	EMENDAS MÚLTIPLAS		PROPORÇÕES
	EMENDAS LIVRES	EMENDAS LIGADAS	
<i>Gracejos</i>	101	121	1,2
<i>Cego</i>	141	173	1,2
<i>Morgada</i>	122	147	1,2
<i>Filho I</i>	102	121	1,2
<i>Filho II</i>	108	127	1,2
<i>Moisés I</i>	138	156	1,1
<i>Moisés II</i>	63	75	1,2
<i>Viúva I</i>	71	81	1,1
<i>Viúva II</i>	82	92	1,1
<i>Viúva III</i>	67	75	1,1
Total	995	1168	1,2

Tabela 10
Número de emendas múltiplas (livres e ligadas)

A partir desta contabilização, conclui-se que o mais frequente ao longo de toda a obra é as emendas múltiplas serem formadas por uma emenda livre que motiva um só ajuste gramatical ou lógico no texto ao seu redor.

2. Emendas da 1.^a edição

A análise exaustiva das emendas da 1.^a edição pode ser consultada no Anexo D. A 1.^a edição de *Novelas do Minho* apresenta 2213 diferenças em relação ao texto manuscrito, porém nem todas elas são emendas substantivas e originais do autor. Na verdade, a maioria das alterações da 1.^a edição consistem em ajustes gráficos, correcções de erros do manuscrito e alterações de pontuação, que, pela sua menor relevância textual, podem bem ter sido feitas pelo tipógrafo. As alterações substantivas correspondem, portanto, a uma minoria e apontam para uma revisão autoral tardia, em provas tipográficas, que não chegaram até hoje.

Na tabela que se segue, estão representados três grupos de alterações: emendas substantivas (A), que alteram significativamente o conteúdo do texto; alterações de pontuação (B), que podem influenciar mais ou menos o sentido do texto; e correcções e ajustes gráficos (C), que não interferem significativamente no conteúdo do texto.

	I	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII	TOTAL	%
A	74	86	99	85	47	70	87	47	25	48	668	30%
B	90	86	103	91	70	86	52	68	91	47	784	36%
C	56	60	58	47	92	90	97	59	103	99	761	34%
Total	220	232	260	223	209	246	236	174	219	194	2213	100%

Tabela 11
Emendas da 1.^a edição

Tal como ilustra o gráfico seguinte, estes três tipos de emendas da 1.^a edição têm proporções aproximadas.

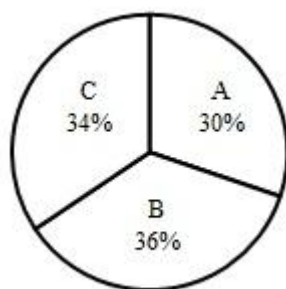


Gráfico 4
Relação entre os três tipos de emenda da 1.^a edição

O grupo das emendas substantivas (grupo A) é o mais interessante, pois corresponde a emendas autorais, resultantes de uma revisão tardia do texto. Estas emendas consistem em substituições (a), adições (b), supressões (c) ou reordenações (d) pontuais, maioritariamente de vocábulos ou segmentos textuais curtos, e patenteiam sobretudo trabalho estilístico sobre o texto, embora também se observem algumas emendas de conteúdo narrativo, como troca de nomes de personagens e locais.

Assim, por exemplo, em *Cego*, o primeiro nome de Joana Tecla e o nome do seu terceiro marido, Alvino Azevedo, são adicionados apenas na 1.^a edição e a terra do músico Paiva, antes Requião, é alterada para Ruivães. Em *Filho II*, a terra do primo Abreu, S. Gens, é adicionada apenas na 1.^a edição e a de Dionísio José Braga, inicialmente Vila Verde, muda para Vilar de Frades. De maior extensão, destaca-se uma substituição em *Morgada*, que consiste na amplificação de uns versos dedicados a Felizarda e na concretização do momento em que foram realizados; e, principalmente, uma longa nota adicionada em *Viúva*, correspondente, segundo o autor, a uma carta que Augusto Soares Barbosa de Pinho Leal, testemunha ocular da morte de António Maria das Neves, lhe enviara com o relato deste acontecimento.

O grupo seguinte diz respeito às emendas de pontuação (grupo B). Para além de simples transformações de pontuação (e), existem algumas correcções de pontuação errada do manuscrito (f).

Por fim, o último grupo (grupo C) inclui ajustes gráficos (g) e correcções de erros do manuscrito (h). Os ajustes gráficos incluem:

- 1) passagem de maiúsculas a minúsculas e vice-versa
(“barroca/Barroca”, *Gracejos*; “Julho/junho”, *Viúva III*)
- 2) desenvolvimento de abreviaturas ou o contrário
(“Sto/Santo” e “Vmce/Vossemessê”, *Moisés I*; “Dom/D.”, *Viúva I*; “fr/frei”, *Viúva II*)
- 3) eliminação ou acrescento de itálicos
(“era o cego/era o cego”, *Cego*)
- 4) escrita por extenso de algarismos
(“50\$/cinquenta mil”, *Morgada*; “2/dois”, *Filho I*; “4:000/quatro mil”, *Moisés II*; “1.º/primeiro”, *Viúva III*)

Quanto às correcções de erros do manuscrito, verificaram-se:

- 1) correcções ortográficas e lapsos de escrita
(“constricção/contricção”, *Viúva III*; “lotice/tolice”, *Gracejos*; “febras/febres”, *Viúva II*)
- 2) correcções de erros de concordância
(“deseja/desejava”, *Cego*; “omittil-o/omittil-a”, *Viúva II*)
- 3) correcção de trocas indevidas de nomes de personagens ou locais
(“Marinho/Meirinho”, *Morgada*; “da Capella/do Eirô”, *Moisés I*; “Barradas/Bragadas”, *Moisés II*; “S. Miguel/Antonio”, *Viúva II* e “Felgueiras/Margaride”, *Viúva III*)

Tal como já foi referido, estas alterações são de menor relevância textual e, por isso, podem ter sido feitas pelo tipógrafo. Incluí ainda neste grupo alguns erros introduzidos na 1.^a edição (i) (“mt^{os}/muitas”, *Filho II*; “jogralêsko/jogratesco”, *Moisés I*) e alterações fonológicas (i), provavelmente fruto de normalização linguística, que acabaram por eliminar traços dialectais (“barreu/varreu”, *Morgada*; “t’arranco/te arranco”, “doudo/doido”, “p^{ra}/para”, “faula/faulha” e “ouça/oiça”, *Moisés I*).

Veja-se, na tabela seguinte, o número de ocorrências de cada subgrupo enumerado:

GRUPOS		I	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII	TOTAL	%
A	a	54	58	74	61	33	43	55	29	15	36	458	21%
	b	14	18	12	16	10	19	22	15	6	7	139	6%
	c	5	8	9	6	3	8	9	3	4	5	60	3%
	d	1	2	4	2	1	0	1	0	0	0	11	0%
	Total	74	86	99	85	47	70	87	47	25	48	668	30%
B	e	62	69	53	77	58	75	48	53	78	31	604	27%
	f	28	17	50	14	12	11	4	15	13	16	180	8%
	Total	90	86	103	91	70	86	52	68	91	47	784	36%
C	g	16	12	2	23	58	43	47	23	17	18	259	12%
	h	15	16	19	14	7	22	21	16	20	28	178	8%
	i	25	32	37	10	27	25	29	20	66	53	324	15%
	Total	56	60	58	47	92	90	97	59	103	99	761	34%
Total		220	232	260	223	209	246	236	174	219	194	2213	100%

Tabela 12
Emendas da 1.ª edição (subgrupos)

A relação entre estas categorias pode ser claramente visualizada no gráfico seguinte, que apresenta o valor médio e a percentagem dos diferentes tipos de alterações da 1.ª edição, por ordem decrescente. A sombreado encontram-se as barras que representam as alterações substantivas da 1.ª edição.

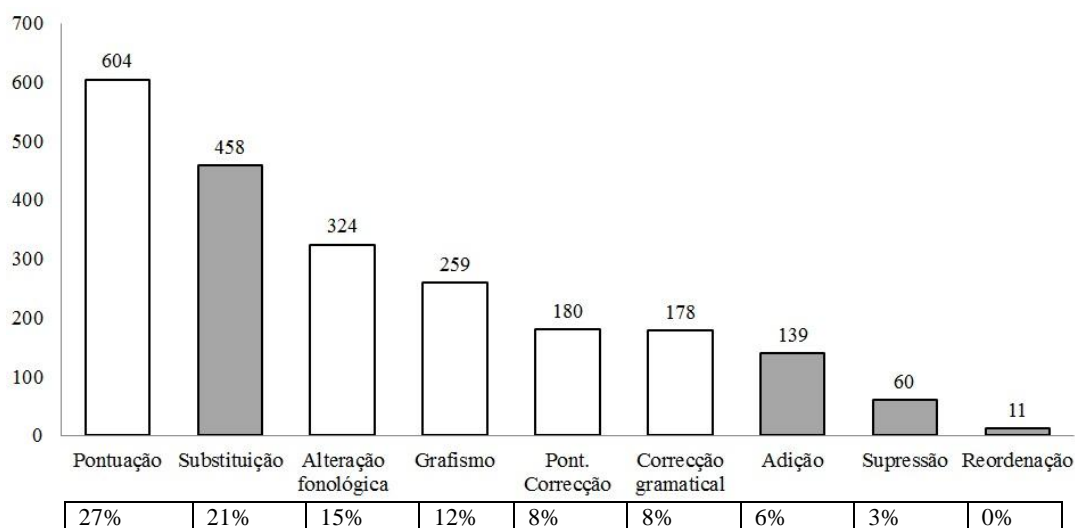


Gráfico 5
Percentagem de ocorrências de cada subgrupo

Do exposto, conclui-se que a maioria das diferenças da 1.^a edição em relação ao manuscrito diz respeito à pontuação, logo seguida de substituições substantivas resultantes da revisão autoral das provas tipográficas. As adições, supressões e reordenações que resultaram também desta revisão são diminutas, quando comparadas com o número de correções e ajustes gráficos, que provavelmente não são de responsabilidade autoral.

Veja-se, por fim, em cada novela, a proporção de emendas relativamente ao número total de páginas da 1.^a edição, atentando especialmente nas emendas substantivas, de responsabilidade autoral, e comparando, ainda, estes resultados com a proporção de emendas no manuscrito de cada novela (*cf. supra*: p. 198, tabela 6).

NOVELAS	N.º DE PÁGINAS DA 1. ^a EDIÇÃO	ALTERAÇÕES TOTAIS DA 1. ^a EDIÇÃO		EMENDAS SUBSTANTIVAS		PROPORÇÃO DE EMENDAS NO MANUSCRITO
		N.º DE EMENDAS	PROPORÇÃO	N.º DE EMENDAS	PROPORÇÃO	
<i>Gracejos</i>	95	220	2,31	74	0,77	18
<i>Cego</i>	80	232	2,9	86	1,07	28
<i>Morgada</i>	87	260	2,98	99	1,13	18,6
<i>Filho I</i>	72	223	3,09	85	1,18	22,6
<i>Filho II</i>	71	209	2,94	47	0,66	21,5
<i>Moisés I</i>	74	246	3,32	70	0,94	22,6
<i>Moisés II</i>	71	236	3,32	87	1,22	12,7
<i>Viúva I</i>	84	174	2,07	47	0,55	12,2
<i>Viúva II</i>	80	219	2,73	25	0,31	17,3
<i>Viúva III</i>	84	194	2,30	48	0,57	15,5
Total	798	2213	2,77	668	0,83	18,8

Tabela 13
Proporção de emendas da 1.^a edição

Analisando os dados da tabela, conclui-se que, no que respeita às alterações totais da 1.^a edição, *Filho I* e *Moisés I e II* são as novelas com mais atestações e *Viúva I* e *III* as que apresentam menos diferenças em relação ao manuscrito. No entanto, isto não significa que tenham sido as novelas em que o autor mais interveio tardiamente, pois, como já explicitiei, a maioria das alterações da 1.^a edição são, provavelmente, da responsabilidade do tipógrafo. Atentando, por esta razão, somente nas emendas substantivas, resultantes de revisão autoral, observa-se, por um lado, que a novela mais emendada na 1.^a edição é *Moisés II*, seguida de *Filho I*, *Morgada* e *Cego*, e, por outro lado, que *Viúva* é a novela menos emenda.

Ao comparar estes valores com as proporções das emendas manuscritas, conclui-se que há, regra geral, uma sintonia nos resultados observados: na 1.^a edição, as novelas

mais tardias foram, tal como no manuscrito, menos emendadas, assim como as primeiras novelas a serem escritas foram objecto de maior intervenção autoral em momento de revisão manuscrita e impressa. As excepções a este cenário são *Moisés I*, a segunda novela mais emendada no manuscrito, mas com relativamente poucas emendas substantivas na 1.^a edição (apesar de ser a novela que apresenta, de modo geral, mais diferenças relativamente ao manuscrito); *Moisés II*, a segunda menos emendada no manuscrito, mas a que apresenta mais emendas substanciais na 1.^a edição (para além de também muito emendada de modo geral); e *Morgada*, medianamente emendada no manuscrito, comparativamente às restantes novelas, mas a segunda mais emendada na 1.^a edição.

Na análise das emendas da 1.^a edição, foi ainda possível apurar o número de vezes em que um lugar emendado em provas tipográficas havia sido já emendado no manuscrito, tendo-se concluído que a esmagadora maioria (81%) dos lugares substantivos emendados em provas tipográficas nunca haviam sido alvo de emenda no manuscrito. No entanto, foram atestados alguns lugares que já tinham sido emendados na fase manuscrita, uma (18%) ou mais vezes (1%), e a onde Camilo regressa na 1.^a edição, revelando que a solução que havia sido encontrada não fora ainda a satisfatória. Estas conclusões estão espelhadas na tabela e gráfico seguintes:

VEZES	N.º	%
0	537	81%
1	121	18%
2	9	1%
3	1	0%
Total	668	100%

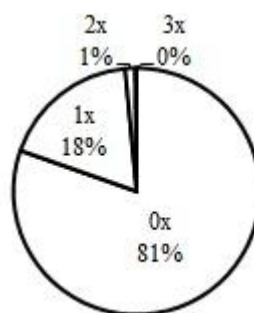


Tabela 14 e gráfico 6
Regresso a lugares já emendados no manuscrito

Não se sabe se Camilo reviu as provas tipográficas com o auxílio do manuscrito. O facto é que, no momento de revisão das provas tipográficas, o escritor se deteve 131 vezes em lugares que já haviam clamado a sua atenção no manuscrito, retornando 26 vezes à versão inscrita no autógrafo, o que parece indicar que o texto manuscrito estava muito presente no momento da revisão das provas tipográficas.

3. Tipologia de análise de emendas autorais

A exploração exaustiva das emendas autorais, manuscritas e impressas, é uma fonte riquíssima para o conhecimento sobre práticas de escrita e processos de escrita. Porém, tal como afirma Prado Coelho, “uma classificação de variantes que abranja todas as modalidades e todos os ângulos de que podem ser encaradas é tarefa árdua, se não inexequível” (Coelho 1976: 25). De facto, as categorias de classificação das emendas dependem dos interesses científicos do crítico e dos objectivos que ele se propõe alcançar com o seu estudo.

Em trabalho anterior, testei a aplicação do modelo de Castro 2007 a uma amostra da obra *Novelas do Minho*, a novela *Morgada*, e os resultados deste ensaio foram reveladores, tendo-se concluído sobre a diferença dos processos de escrita do romance e da novela, facto que, por si só, torna prometedora o estudo integral da génese de *Novelas do Minho*. Nesse ensaio, foram também atestadas poucas emendas autorais – projecções e retornos mediatos, substituições com retornos e substituição com projecção – que não se encaixam em nenhuma das categorias de análise predefinidas no modelo de Castro 2007, o que expôs os limites deste modelo de análise quando aplicado à nova realidade material de *Morgada*. Face à quantidade reduzida de exemplos observados na novela, estas excepções foram inseridas nas categorias disponíveis no modelo, salientando-se as suas particularidades através de notas. O alargamento do escopo da análise genética que agora me proponho levar a cabo implica uma reflexão cuidada deste modelo à luz do novo material de estudo, podendo justificar uma revisão das suas subcategorias de análise. As diferenças daí resultantes serão uma mais valia para o conhecimento sobre os processos de escrita autorais.

A minha proposta neste ponto é apresentar e discutir o modelo de análise que tomarei como base da minha análise genética, de forma a contribuir para o conhecimento do processo de escrita camiliano. Este modelo, baseado naquele de Castro 2007 e alargado com reflexões originais, é, no entanto, suficientemente neutro para poder ser aplicado ao estudo genético de outras obras camilianas e de outros autores, o que constitui uma mais valia para o estudo dos processos de criação, tipos e práticas da escrita e operações de escrita.

A primeira categoria tipológica a considerar é a definição da cronologia das emendas. Segundo este critério, as emendas podem ser classificadas como “imediatas”

ou “mediatas” (Castro 2007: 73)⁸⁵, sendo aquilo que as distingue a relação da emenda com a escrita contínua ou com a leitura (por isso também chamadas “variante d’écriture” e “variante de lecture”, Grésillon 1989: 184; 1994: 246). Estes conceitos não são, como já referi, originais dos estudos genéticos, mas são já usados no âmbito da crítica textual tradicional, para classificar as emendas dos copistas (Castro 1984: 154-156).

Assim, por exemplo, no excerto seguinte, sabe-se que as emendas destacadas a negrito são imediatas, pois são feitas no decorrer da escrita, antes da conclusão da frase ou palavra:

Bateu-se com o heroísmo do suicida<.>/\ <Como> <Tinha quarenta e tantos annos> ao cabo de <vinte>[↑ desoito] annos de salteador, arrostado a todos os perigos, mas <evitan> fugindo a que o filassem vivo, por que tinha grande horror á forca.

(Morgada: 28)

Da mesma maneira, sabe-se que as emendas destacadas no passo seguinte são mediatas, pois foram inseridas quando a escrita em curso já havia ultrapassado o lugar em que foram inseridas.

Quando <batia>[↑ atirava rijamte] com a ponta d<o>/a\ <ferro>[↑ alavanca] á parede, notou que o ferro batera e se cravara em páo.

(Morgada: 31)

O vestígio físico que fundamenta esta conclusão é a topografia das emendas, neste caso, inseridas na entrelinha e moldando-se para caber no espaço existente no momento da sua realização, tal como ilustra a imagem do passo respectivo.

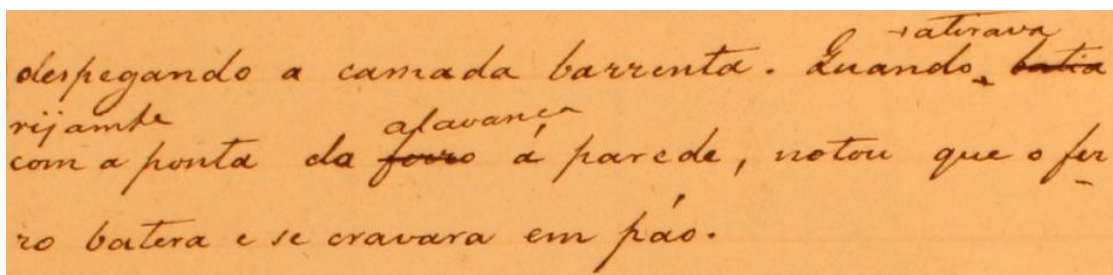


Imagem 23
Topografia das emendas mediatas
(Morgada: 31)

⁸⁵ Em italiano “immediate” e “non immediate/tardive” (Stussi 2001: 182; Italia e Raboni 2014: 54).

A classificação cronológica das emendas é pertinente para um estudo genético, pois fundamenta a teoria geral do processo de criação e a dos tipos e práticas de escrita, na medida em que está ligada aos modos de escrever – a escrita com programa e a escrita em processo (Grésillon 1994: 101). Um autor cuja obra apresenta um número predominante de emendas suscitadas pela leitura parece seguir um modo de escrita programático, ou seja, com um programa predefinido, revelando maior segurança na escrita da sua obra e relendo o seu texto de forma a adequá-lo a esse programa preexistente. Por outro lado, um autor que emenda predominantemente em curso de escrita parece seguir um modo de escrita em processo: a predominância de emendas imediatas aponta para a hesitação de quem constrói a sua obra à medida que a escreve, sem seguir nenhum programa. No entanto, esta relação depende do sentido das emendas. Emendas imediatas podem espelhar hesitações autorais relativamente à forma e não ao conteúdo diegético, não sendo, neste caso, testemunho de falta de preparação da narrativa. Isto acontece, por exemplo, na sequência seguinte:

- <Quem via os dois[↑, o cego e o moço,] sem o sentimto indulgente da caridade disia que os olhos d<e>/o\ <Amaro Faial> moço e a perversidade do cego completavam> Pessoas escassas de caridade indulgente disiam que a maldade do cego e os olhos do moço completavam dois refinados maraus.

(*Cego*: 6)

Tal como se vê, o conteúdo da narrativa permanece sempre o mesmo (neste caso, a falta de caridade das pessoas e a complementaridade entre a maldade do cego e os olhos do moço), sendo o que muda a sua fixação escrita. Assim, este passo espelha o autor a hesitar quanto à forma como fixar por escrito o seu discurso mental, mas não quanto ao conteúdo da sua narrativa. Testemunho deste último são os redireccionamentos seguintes:

<Ás vezes, eram visitados pelo reitor> Acordavam alegres, p^a continuar as funcçoens animaes. <A morgada> <Iam ás feiras semanaes de Barcellos.> Viviam para credito da physiologia: eram duas pessoas que se adoravam e fasiam reciprocant^e o seu chylo em um<a> so <opp> orgão.

(*Morgada*: 44-45)

Tal como se verifica, o autor hesita na forma como há-de prosseguir a sua narrativa, o que fundamenta a não existência de um plano prévio. Conclui-se, portanto,

que a relação da cronologia das emendas com os dois modos de escrever tem de ter em conta o sentido do texto⁸⁶.

Tal como o próprio nome indica, imediato refere-se a algo contíguo, sem intervalo, enquanto mediato se refere a algo que não se executa directamente, existindo algo de permeio. As denominações imediata e mediata evocam, pois, teoricamente, as realidades físicas de tempo e espaço. Logicamente, uma emenda seria imediata, se fosse contígua temporalmente ou espacialmente à escrita, ou seja, se não existisse intervalo temporal ou espacial a mediar a emenda e o texto que a antecede. Do mesmo modo, emenda mediata seria aquela que não fosse contígua à escrita, por haver permeio espacial ou temporal entre ambas: o permeio espacial seria o texto, maior ou menor, que entretanto tivesse sido introduzido depois do local que o escritor escolheria posteriormente emendar, o permeio temporal poderia ser muito variável, em qualquer caso, incluiria sempre o tempo da leitura.

Mas repare-se no seguinte cenário possível: o escritor pára a sua escrita a meio de uma frase, cancelando-a com intenção de a retomar noutra direcção. Entretanto, decide fazer uma pausa no seu trabalho, durante tempo indeterminado. Ao regressar à sua actividade, retoma a escrita no ponto onde a deixou, levando-a noutra direcção. Para quem interpreta os vestígios genéticos deste acontecimento, esta emenda será classificada como imediata, com base no sentido do texto e na inexistência de texto mediador entre a escrita e a emenda. Porém, houve intervalo temporal. Isto sabe-o apenas o escritor. Mas não o sabe o investigador que analisa geneticamente o manuscrito. No entanto, em nada interfere na categorização da emenda como imediata o facto de ela, na realidade, ter sido mediada por um intervalo de tempo físico maior ou menor. Segundo Castro, na essência da emenda imediata “está o intervalo de tempo que a emenda demora a ser introduzida, após a escrita inicial” (Castro 2012a: 427). Porém, este intervalo de tempo não é o físico, real, que não pode ser conhecido. Tal como afirma Grésillon, numa análise genética, “le temps est transformé en temps abstrait, régi par l’opposition avant/après” (Grésillon e Lebrave 1982: 137).

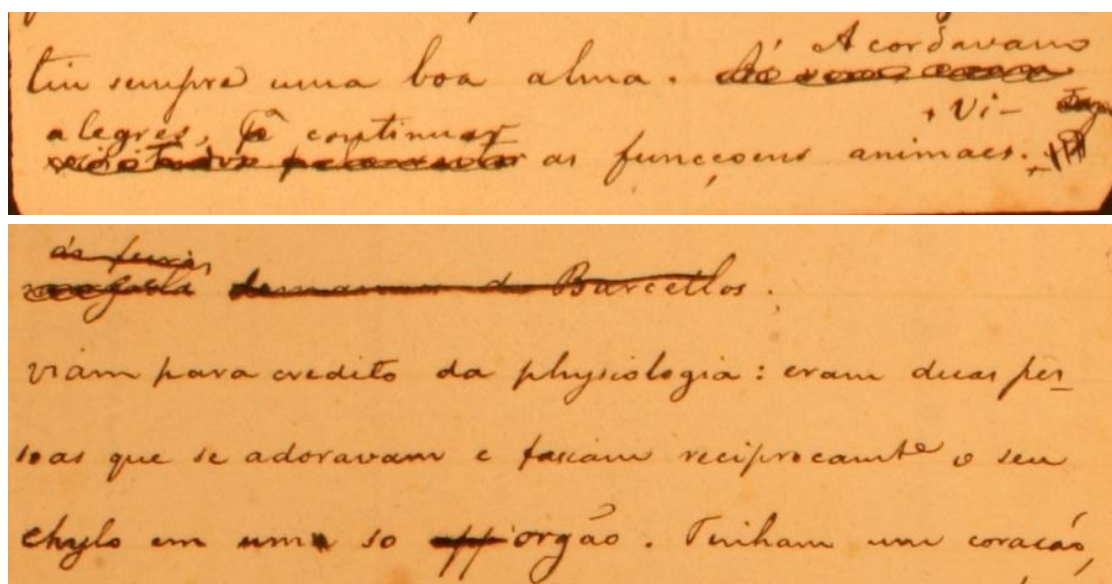
O que determina a diferenciação entre emenda mediata e imediata não é, portanto, o factor temporal, o intervalo de tempo físico que a emenda demora a ser introduzida, o qual não pode ser conhecido, mas sim a relação da emenda com o texto ao seu redor, o facto de haver ou não texto a mediar a escrita e a emenda, que é o

⁸⁶ Esta questão será aprofundada no Capítulo VII, no ponto referente à direcção de sentido do texto (*cf. infra*: p. 279).

mesmo que dizer haver ou não leitura a mediar a escrita e o momento da emenda. Esta informação pode ser obtida, a maioria das vezes, através de critérios fisicamente observáveis, como a topografia, a letra e a tinta das emendas, bem como os traços de cancelamento, para além do critério mais subjectivo que é a influência que a emenda tem ou não na evolução de sentido da frase em que está inserida. Veja-se como cada um deles pode diferenciar uma emenda imediata de uma emenda mediata.

A topografia da emenda pode ser um critério de diferenciação, quer pela posição da emenda em relação a outras palavras já existentes, quer pela sua localização na página. No primeiro caso, é ilustrativo, entre tantas outras situações, o exemplo de palavras inseridas na sobrelinha que se apertam para caberem antes de um “t” ou um “l” que, pela sua elevação, invadem o espaço da entrelinha superior.

Relativamente à localização da emenda na página, afirma Grésillon que, se uma emenda é inscrita na linha, é imediata, se noutro local da página, é mediata (Grésillon 1994: 246; Biasi 2011: 129). Porém, no caso camiliano, a classificação das emendas em termos de topografia permitiu verificar uma especificidade autoral menos comum no que concerne às práticas de escrita, que consiste em inserir emendas imediatas na entrelinha, quando a linha adiante está ainda livre, por preencher (Castro 2007: 78-79; Pimenta 2009: 39). Encontra-se um exemplo deste procedimento no excerto seguinte:



Imagens 24 e 25
Emendas imediatas na entrelinha

(...) <Às vezes, eram visitados pelo reitor> Acordavam alegres, p^a continuar as funcções animaes. <A morgada> <Iam ás feiras semanaes de Barcellos.> Viviam para credito da physiologia: eram duas pessoas que se adoravam e faziam reciprocant^e o seu chylo em uma<a> so <opp> orgão. (...) (Morgada: 44-45)

As imagens anteriores correspondem ao fim de um fólho (imagem 24) e ao início do seguinte (imagem 25). Tal como se observa, a primeira versão (“Às vezes, eram visitados pelo reitor”) é cancelada em curso de escrita e a versão substituta (“Acordavam alegres, p^a continuar”) é inserida na entrelinha superior, apesar de a linha estar ainda disponível para o efeito. Esta emenda prossegue, descendo à linha (“para continuar as funções animais”) e continuando para o fólho seguinte (“A Morgada”). Permanecendo fiel ao seu procedimento, em vez de se poupar à constante mudança de fólho, Camilo regressa, após novo cancelamento, ao fólho anterior, para inserir nova emenda na entrelinha (“Iam”), a qual continua, também na entrelinha, no fólho seguinte (“às feiras”). Mais uma vez, o escritor cancela a nova versão e, em vez de optar por emendar e continuar a escrita da frase na linha, em branco à direita da emenda, Camilo regressa ao fólho anterior para inserir nova substituição. Desta vez, insere apenas a primeira sílaba do verbo (“Vi”), pois não tem espaço para mais, e conclui-o, no fólho seguinte, desta vez já na linha (“viam”).

Não se conhece razão para este procedimento menos comum, mas que encontra eco na teorização de Alfredo Stussi (Stussi 2001: 182-183) e no comportamento escritural de Vergílio Ferreira (Turíbio 2010: 492-493), entre outros autores, provavelmente. No entanto, como já referi (*cf. supra*: p. 173), conjecturei, em trabalho anterior (Pimenta 2009: 40), ser este procedimento um meio para o escritor calcular com maior precisão a extensão do seu texto, com vista a respeitar os limites espaciais exigidos pela publicação mensal.

Outros critérios de diferenciação entre emenda imediata e mediata são a letra e a tinta das emendas, por razões óbvias: uma emenda cuja tinta e letra se distinguem das do texto ao seu redor foi feita num momento distinto. É neste pressuposto que se baseiam os conceitos de campanha de escrita e campanha de revisão, que serão alvo de análise pormenorizada adiante (*cf. infra*: p. 324). No entanto, há que ter em conta que nem sempre a letra e a tinta são critérios por si só determinantes para a definição da cronologia das emendas, uma vez que, tanto um como o outro, podem oscilar em curso de escrita.

Outro critério de diferenciação são os processos de cancelamento, ou seja, a forma dos traços que o escritor faz para cancelar. A este respeito, Castro (2005) sugere a hipótese, referindo a necessidade de fundamentação mais completa, de Camilo usar um traço de cancelamento enrolado nervoso para as emendas imediatas e um traço direito e simples, mais calmo, nas emendas mediatas. É, portanto, pertinente juntar à tipologia de

análise de emendas autorais uma entrada que classifique o traço de cancelamento de cada emenda, no sentido de averiguar até que ponto o modo de cancelar é sistemático numa obra ou num autor e, desta forma, tirar conclusões mais fundamentadas sobre a sua utilidade no processo de diferenciação entre emenda mediata e imediata. Esta classificação pode ainda ser útil para estabelecer a relação entre forma de cancelamento e operação de escrita, no sentido de averiguar se o traço de cancelamento varia entre substituições e supressões.

Por fim, ultrapassando a ordem do fisicamente observável, existe o critério do sentido da frase. Se o sentido da frase depender da emenda, isto significa que a emenda é imediata, pois ela influencia aquilo que foi escrito à sua frente; se o sentido da frase não depender da emenda, isto significa que a emenda é mediata, pois ela não influencia o que está escrito adiante. Neste último caso, diz-se que a emenda é de leitura, porque o escritor relê aquilo que entretanto escreveu depois do local que decidirá mais tarde emendar. Segundo Ivo Castro “o critério mais seguro de identificar a emenda imediata é a falta de continuidade do sentido narrativo, ou da construção sintáctica, entre a unidade cancelada e a frase que se lhe segue” (Castro 2012c). Da mesma forma, identifica-se com segurança uma emenda mediata, se “a unidade eliminada é seguida na linha por outras formas que com ela concordam na gramática, no sentido e no tom”, o que indicia que essas formas que seguem a emenda já estavam escritas antes de ela ter sido produzida, e se a forma substituta é “coerente com esse contexto sintagmático” (Castro 2005). Porém, há casos onde nenhum dos critérios de diferenciação referidos até aqui funcionam. Veja-se a imagem seguinte:

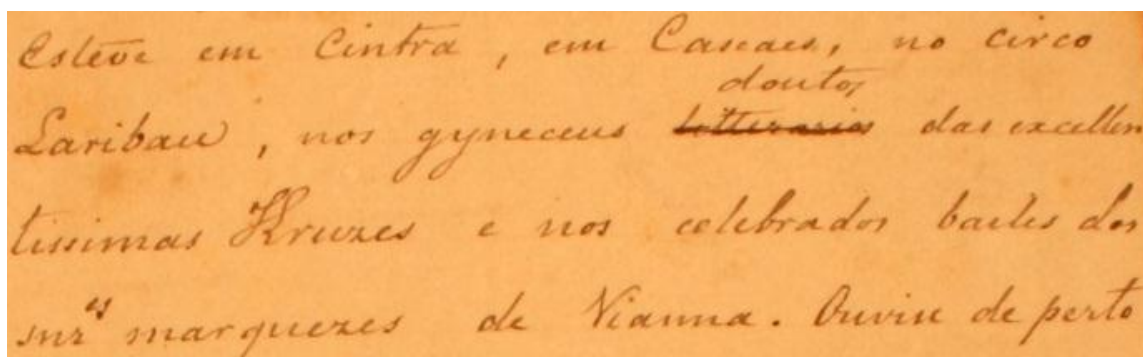


Imagem 26
Emenda em que não é possível definir a sua cronologia

Esteve em Cintra, em Cascaes, no Circo Laribau, nos gynecus <litterarios>[↑ **doutos**] das excellentissimas Kruzes e nos celebrados bailes dos snr^{es} marquezes de Vianna. (...)

(Filho I: 7)

Neste caso, a substituição “litterarios/doutos” não altera substancialmente o sentido da frase; a tinta e a letra são os mesmos; nada se pode concluir da posição da palavra substituta em relação a outras palavras já existentes, pois ela cabe perfeitamente na entrelinha superior, com um comprimento menor do que a palavra substituída; também não se pode contar com a forma do traço de cancelamento, que ainda não está suficientemente fundamentada no caso camiliano, nem com a topografia da emenda, que não é sempre critério de diferenciação, devido à especificidade camiliana atrás referida. Há, portanto, que admitir, neste caso, a impossibilidade de se conhecer o estatuto cronológico da emenda. Tal como afirmam Sobral e Rocheta, “não é sempre possível precisar o momento de paragem, retorno e releitura” (Sobral e Rocheta 2011: 187).

No tipo de edição genética realizada pela Equipa Camilo, que opta por uma diferenciação simbólica do carácter mediato ou imediato da emenda, o editor representa casos destes como emendas mediatas, já que a emenda não afecta substancialmente o seguimento lógico da frase. Recorde-se, no exemplo anterior, o carácter mediato da substituição “<litterarios>[↑ doutos]”, patente na simbologia dos parêntesis rectos, que são exclusivos das emendas mediatas. A interpretação da génese, que é feita a partir destas edições genéticas, tem de tomar isto em consideração, baseando as suas conclusões também naqueles casos de emendas que não são passíveis de análise cronológica. Por esta razão, na análise cronológica da emenda, é pertinente juntar aos grupos de emendas mediatas e imediatas um terceiro grupo que congregue todas as emendas em que não é possível uma distinção da sua cronologia.

Outra categoria de análise a ter em conta diz respeito às operações da escrita. A opção por esta denominação prende-se com o paralelo possível com algumas das operações matemáticas universais (adição, subtracção e permuta). De modo geral, operação refere-se a um procedimento, uma intervenção sobre um determinado elemento. Neste caso, como esse elemento é a escrita, objecto activo, em construção, as operações não se realizam apenas sobre a escrita, mas são o meio pelo qual ela se constrói.

A propósito da análise das emendas de *Amor de Perdição*, Castro descreve quatro tipos de operações sintagmáticas usuais das emendas mediatas (adição, supressão, substituição e reordenação) e três tipos de emendas imediatas (retorno, projecção e redireccionamento) (Castro 2007: 74-84). Esta tipologia baseia-se no encaixe desta categoria operacional dentro daquela cronológica. Isto parece ser

particularidade daquele romance, não encontrando eco noutras obras do mesmo autor (Pimenta 2009: 44-46) ou doutros autores, por exemplo, Vergílio Ferreira (Turíbio 2010: 533).

Exemplos encontrados em *Novelas do Minho* ilustram projecções e retornos mediatos e substituições imediatas, não atestados em *Amor de Perdição*:

PROECÇÃO MEDIATA

<Quem>[↑Mas, a fallar verd^e, quem] tem trez mil peças de seu (Morgada: 13)

RETORNO MEDIATO

aquell<e></a\>/e\ <feito>.><[curcunda]>[↑feito] (Morgada: 1)

SUBSTITUIÇÃO IMEDIATA

peninsula <hispanica> iberica (Gracejos: 1)

SUBSTITUIÇÃO COM RETORNO, AMBOS MEDIATOS

<Quem>[↑Mas, a fallar verd^e, quem] tem trez mil peças de seu <não se faz ladrão> tam bem pode <ser ladrão do que deve a>[↑ <roubar>[↑ ser ladrão da felid^e de]] um filho que <nunca> ainda lhe não custou seis vintens desde q̃ pode trabalhar... (Morgada: 13)

No primeiro exemplo, o carácter mediato da emenda é visível na transcrição através dos parêntesis rectos que a delimitam (“[↑ Mas, a fallar verd^e, quem]”). Sendo possível determinar a natureza cronológica desta emenda no manuscrito, através do critério de diferenciação topográfico, o elemento projectado (“quem”) só pode ser mediato. O segundo exemplo é idêntico ao anterior, com a diferença que o elemento em questão (“feito”) não consiste numa projecção, mas num retorno, pois não é eliminado temporariamente para ser reescrito depois do acrescento de algo, como no exemplo anterior, mas é abandonado e só retomado depois de o elemento escolhido para sua substituição (“curcunda”) ter sido rejeitado. No terceiro exemplo, a substituição imediata distingue-se do redireccionamento por não levar a frase noutra direcção. Trata-se de uma substituição sinónímica, já contemplada por Castro (2005), que se lhe refere como uma substituição lexical, de apuramento textual. Por fim, o último exemplo patenteia uma emenda complexa: uma substituição (“<roubar>[↑ ser ladrão da felid^e de]”) que contém dentro de si um retorno (“ladrão”), ambos mediatos. Segundo a tipologia de Biasi, este exemplo encaixa-se na categoria “*substitution pour ajout*” (Biasi 2011: 125), em termos de economia e distribuição do material, pois o elemento substituto é maior do que o elemento substituído.

A análise do material genético de *Novelas do Minho* conduz ainda a outra diferenciação importante entre, por um lado, adição, supressão, substituição e reordenação, e, por outro lado, o retorno, a projecção e o redireccionamento. O primeiro grupo é formado pelas quatro operações universais da escrita, que são condicionadas pelo próprio texto material. Tal como afirma Grésillon, “tout scripteur, quel qu’il soit, écrit, ajoute, supprime, remplace et permut: c’est tellement vrai que l’écriture électronique de l’ordinateur ne pouvait que copier ce système universel...” (Grésillon 1994: 18)⁸⁷.

No excerto seguinte, exemplificam-se as quatro operações universais da escrita: substituição (“manteve/conteve”); supressão (“dous annos ainda viçosos/dous annos viçosos”); adição (“viçosos para não dar/viçosos e temperados sanguinam^e para não dar”); reordenação (“Agora direi/Direi agora”).

Excelente senhora q̃ se <man>[↑ con]têve viuva, desde os trinta e dous annos
<ainda> viçosos [↑ e temperados sanguinam^e] para não dar padraço á filha unica.
(...)

²Agora, ¹direi dos cinco sujeitos do grupo.

(Gracejos: 3)

A substituição é considerada por Grésillon (Grésillon 1979: 181)⁸⁸ o modelo base de toda a emenda: a supressão é uma substituição em que o elemento substituído é nulo; a adição é a substituição de nada por um novo elemento; e a reordenação é a substituição de um segmento de texto por outro, com os mesmos elementos, mas numa ordem diferente. No entanto, é preciso ter em conta que a substituição tem ela própria por base uma supressão e uma adição, pelo que será difícil considerar essa posição como absoluta.

O segundo grupo, formado por retorno, projecção e redireccionamento, é de natureza diferente, pois representa uma direcção do sentido do texto. Na projecção, o sentido do texto não se perde, mas é lançado para outro lugar, ficando em suspenso e ressurgindo após o aparecimento de novos elementos, ou sendo simplesmente transferido para outro local sem o aparecimento de novos elementos na frase. No caso de o elemento ser deslocado para uma zona mais recuada no texto, este processo chama-se retro projecção. O retorno consiste no regresso a um sentido original que foi rejeitado, podendo isto acontecer sem nenhum outro sentido ter sido admitido entretanto, ou após

⁸⁷ Também Stussi se refere a estas quatro operações universais da escrita, no âmbito da filologia de autor italiana: “aggiunta, sostituzione, permutatione, soppressione” (Stussi 2001: 182).

⁸⁸ Cf. também Grésillon e Lebrave 1982: 136 e Grésillon 1989: 178.

a adopção e rejeição de um novo sentido. O redireccionamento consiste numa alteração do sentido do texto, resultante de uma hesitação autoral quanto à forma de prosseguir a sua narrativa, incluindo, assim, desde a mudança de direcção mínima até à mudança de direcção máxima, ou seja, a adopção do sentido oposto (antonímia).

Estes três fenómenos pertencem, portanto, a outra categoria de classificação e têm na base uma das operações da escrita anteriores: o redireccionamento baseia-se numa substituição (ou numa supressão seguida de adição no mesmo lugar), a projecção consiste numa supressão seguida de adição num lugar diferente e o retorno tem por base uma substituição (ou uma supressão seguida de adição no mesmo lugar). A este grupo é possível juntar, ainda, a sinonímia, já contemplada por Castro 2005, que consiste numa substituição que não altera significativamente o sentido do texto, ou seja, a palavra é substituída por outra com o mesmo significado (ou com um significado muito parecido, uma vez que não há palavras completamente equivalentes, caso contrário não se justificaria a mudança)⁸⁹.

Estes dois conjuntos, de natureza diferente, constituem, portanto, duas categorias independentes na minha análise genética. A categoria que classifica a operação de escrita da emenda (substituição, supressão, adição e reordenação) contribui para a fundamentação da teoria geral das operações gerais da escrita e da sua variação em textos de diferentes domínios e elucida, ainda, sobre a preparação e o tratamento conferido pelo escritor ao seu texto. A categoria que atribui a direcção de sentido da emenda no texto (redireccionamento, projecção, retorno e sinonímia) contribui para o estudo dos processos de criação da obra e das práticas de escrita autorais, na medida em que ilustra como o sentido do texto avança e recua, é alterado ou permanece o mesmo ao longo da escrita.

Referi atrás a problemática da relação do factor tempo com a categoria de emendas mediata e imediata. Proponho abordar a noção de amplitude no sentido de encontrar alternativas a esta dificuldade. Este é um conceito pouco utilizado e ainda não suficientemente teorizado neste campo, apesar das potencialidades hermenêuticas que encerra. Castro (2012b) refere-se a ele no âmbito de uma reflexão em torno do tempo em que as emendas imediatas demoram a ser materializadas. A possibilidade de medição das projecções, através da quantidade de texto que medeia entre o lugar da supressão de uma lição e o lugar da sua reinserção adiante na frase, prova que, em *Amor*

⁸⁹ Estes quatro fenómenos serão mais pormenorizadamente descritos adiante (*cf. infra*: pp. 263 e 267).

de Perdição, estas são o tipo de emenda imediata mais demorada, embora o intervalo textual entre o seu cancelamento e o seu reaparecimento num ponto mais adiantado do texto não exceda as duas linhas de texto. Também Sobral (2014), refere, a propósito do movimento de reescrita, a noção de amplitude, que permite medir a distância textual entre o local de inserção do nome da nova personagem e as emendas que estas intervenções motivam para trás.

Por analogia à geometria, amplitude é a distância entre duas extremidades. A amplitude de um acto de reescrita diz, portanto, respeito à distância textual entre duas emendas, ou entre uma emenda e outro lugar do texto, de alguma forma relacionados. A distância no texto não é necessariamente equivalente à duração da escrita, por isso, o conceito de amplitude é independente da noção de tempo, que, de qualquer forma, não pode ser medido. No entanto, este conceito é extremamente revelador dos processos de escrita autorais, porque possibilita conhecer a extensão máxima de texto envolvida num processo de escrita ou de releitura. A maioria das vezes essa distância é curta, mas pode estender-se ao longo de blocos textuais de comprimento variável. Na verdade, a amplitude das emendas pode ir desde a amplitude mínima das emendas imediatas, até à amplitude muito variável das emendas mediatas, tal como é ilustrado nos exemplos seguintes, retirados de *Gracejos*:

Em 1862, o <feitor>[↑ **padre**] que administrava as quintas de Alvaro de Abreu, <queixava-se-lhe> não achou uzurario que lhe adiantasse mais dois contos de reis ã o fidalgo pedia com urgencia. Um legitimista [↑ minhôto] ã visitara D. Miguel em Brombach <espalh/ou>[↑ propalou] que [↑ **vira**] Alvaro de Abreu <*doen> em Florença m^o doente, descarnado, [↑ tossindo,] com o peito retrahido <e>/\ as gengives brancas e as orelhas sêccas. Os uzurarios enfiaram de pavor. Se elle morresse, a viuva e os orfãos[↑, alegando lesão enormissima e illegallid^e dos contractos] levantar-se-hiam com os rendim^{os} hypothecados das propried^{es}. Alvaro esperava em Londres a <ordem, e nada>[↑ letra.] O **padre**-mordomo enviou-lhe (...)

(Gracejos: 40)

O abbade de Santa Eulalia solicitou a protecção de um prelado, seu parente, <que> a favor d<e>/a\ [↑ desditosa] Irene. Conseguiu-se a entrada da esposa fugitiva no convento de St^a Clara de Coimbra. O abbade avisou-a, <indicando-lhe> guiando-a no passo da fuga. Irene deveria sahir para uma das suas quintas d<a>/e\ <Ribeira de Pena>[↑ **Cerva**], onde costumava ir no outono, e fugir de la com duas pessoas da confiança do abbade. Aceitou alegremente a proposta; porem, dias depois ã <passara> se transferira [30] á quinta d'onde devia fugir, com effeito fugiu; mas <a sua comitiva era mais se> n/ão\ eram confidentes do abbade as pessoas que <a>/lhe\ protegiam a retirada pel<as>/a\ <escarpadas serranias d> serra de Marão, <†> em direitura ao Porto.

<Irene e> A mulher de Alvaro de Abreu <morava>[↑ escondeu-se] nos arrabaldes d'aquella cidade, no Bom-Successo, em uma <caza **abarracada**>[↑ caza-**chalet**], <adobada>[↑ telhada e ladrilhada] de [↑ asphalto] negro á ingleza, com stores impenetraveis, e [↑ á volta] um silencio sepulcral a ouvir — permitta-se-me a expressão — <o>/os\ <trepido><maviosos>[↑ suspirosos] murmuri/os\ que la dentro s<o>/e\ <aba>/ataba\favam nas alcatifas e nos cortinados.

Aquella cazinha [↑ **abarracada**] era o **chalet** de Jacques Smith<./,\ [o homem dos vinte e sete fraques p^a quem a frescura da melancia era indigesta.]

[§] Não é natural que a esposa fugitiva fizesse por alli escala para o cubiculo de Santa Clara.

XIV

Avisado Alvaro de Abreu que sua mulher desaparecera da **qt^a de Cerva**, deixando os filhos com recommendação ás amas de q̃ que os entregassem ao pai, não se affligiu desesperadamente. Sabia q̃ Irene suspirava pelo convento, e que o abbade, confidente d'ella, era o agente desse plano. Procurou o abbade na sua residencia, e perguntou-lhe, carranqueando, onde estava a douda.

(Gracejos: 29-30)

No primeiro exemplo, presume-se que o verbo “vira” tenha sido adicionado antes da conclusão da frase em que está inserido, pois de outra forma ela não faria sentido. Assim, é possível definir que a sua amplitude não excede o âmbito da frase. Esta amplitude é menor do que a medida entre as duas ocorrências de “padre”, distanciadas quatro frases entre si. No segundo exemplo, se, por um lado, a amplitude medida entre as lições “abarracada” e “chalet” é de apenas duas frases, apesar de se encontrarem em parágrafos contíguos, por outro lado, a amplitude que distancia as duas ocorrências de “Cerva” alarga-se ao longo de quatro parágrafos contíguos.

Tal como ilustram os exemplos dados, o conceito de amplitude fundamenta como a escrita e a reescrita se realizam através de avanços e recuos ao longo de blocos textuais mais ou menos extensos. A medição exaustiva da amplitude das emendas, com a possibilidade de definição da amplitude padrão de Camilo, promete trazer conclusões reveladoras para o conhecimento sobre o processo de escrita camiliano.

A tabela seguinte (tabela 15) sintetiza o modelo que tomarei como base da minha análise genética. Tal como referi, este modelo baseia-se no de Castro 2007, o qual foi relido e adaptado à luz da nova realidade material de *Novelas do Minho*. Na tabela, estão assinalados dois grupos de categorias de análise, distintos em função do nível de subjectividade que envolvem. Enquanto, por um lado, a descrição dos traços de cancelamento, da localização da emenda na página, da sua letra e tinta dependem da observação simples e directa da realidade material, pertencendo, por isso, a um nível objectivo de análise (nível 1); por outro lado, a classificação cronológica das emendas, a definição das operações de escrita, a direcção do sentido da emenda e a medição da amplitude dependem de uma deliberação interpretativa do crítico, a partir dos elementos fisicamente observáveis do nível 1, constituindo, por isso, um nível mais subjectivo de análise (nível 2).

NÍVEIS	CATEGORIA	SUBCATEGORIAS	UTILIDADE PARA A ANÁLISE GENÉTICA
Nível 1 descrição material	Topografia	. Linha . Entrelinha . Sobreposição . Margem . Verso	. Contribui para a classificação cronológica das emendas . Contribui para a definição das operações de escrita . Esclarece sobre especificidades autorais
	Forma do traço de cancelamento	. Traço enrolado . Traço direito . Traço oblíquo . Múltiplo	. Contribui para a classificação cronológica das emendas . Contribui para a definição das operações de escrita . Esclarece sobre especificidades autorais
	Letra		. Permite a definição de campanhas de escrita e campanhas de revisão . Contribui para a classificação cronológica das emendas
	Tinta		. Contribui para a definição das operações de escrita . Esclarece sobre especificidades autorais
Nível 2 interpretação	Cronologia	. Emendas mediatas . Emendas imediatas . Emendas em que não é possível esta definição	. Estabelece a cronologia do processo criativo . Fundamenta a teoria do processo de criação . Fundamenta a teoria dos tipos e práticas de escrita . Esclarece quanto a especificidades autorais
	Operações de escrita	. Substituição . Adição . Supressão . Reordenação	. Fundamenta a teoria das operações de escrita . Fundamenta a teoria dos tipos e práticas de escrita
	Direcção do sentido	. Projecção . Retorno . Redireccionamento . Sinonímia	. Fundamenta a teoria do processo criativo . Fundamenta a teoria dos tipos e práticas de escrita
	Amplitude	. Mesma frase . Frase contígua . Algumas frases . Parágrafo contíguo . Alguns parágrafos	. Esclarecedora quanto à distância textual entre emendas . Possibilidade de verificar a existência de amplitudes de emendas padrão e a sua variação em diferentes obras de um mesmo autor . Possibilidade de comparar amplitudes de emendas em diferentes autores

Tabela 15
Tipologia de análise de emendas autorais

Esta tipologia pode, naturalmente, ser moldada e alargada com outras categorias de análise, dependendo dos interesses hermenêuticos do crítico. Por exemplo, numa análise genética do ponto de vista estilístico, seria do maior interesse considerar uma categoria de análise que explorasse as alterações de estilo implicadas nas emendas autorais⁹⁰. Ou, ainda, numa análise genética de abordagem linguística, justificar-se-ia o

⁹⁰ Fora dos limites do meu trabalho, mas essencial numa análise, mais subjectiva, que visasse explorar o sentido das escolhas autorais, seria um posicionamento do crítico perante o tema da “falácia das intenções”, ao qual os estudos genéticos vieram trazer nova vitalidade (Contat 1991, Bushell 2005, Willemart 1992). Tal como afirma Prado Coelho, “à medida que a análise se torna mais subtil, de dentro, que não de fora, o problema complica-se. Antes confinar-se o estudioso ao domínio dos efeitos obtidos, analisando as suas reacções de leitor, que atribuir levemente ao autor determinado propósito. Classificar, pois, pelos efeitos mais que pelas intenções. A «falácia das intenções» é, neste campo, um risco sempre à espreita” (Coelho 1976: 22).

investimento numa categoria que avaliasse as emendas autorais do ponto de vista gramatical. Estas e outras abordagens não filológicas à génese dos textos, ainda que do maior interesse para o conhecimento sobre os processos de escrita autorais, ultrapassam evidentemente os limites da abordagem filológica com a qual me comprometi nesta análise genética.

Este modelo será aplicado aos milhares de emendas autorais manuscritas de *Novelas do Minho*, com vista a obter-se conhecimento fundamentado sobre o processo de escrita camiliano. Relativamente às emendas autorais impressas, apenas podem ser aplicadas as categorias das operações de escrita, verificando o que foi adicionado, suprimido, substituído e reordenado no texto impresso relativamente ao texto manuscrito, e de direcção do sentido, avaliando até que ponto as emendas impressas mantêm, projectando ou retornando, ou redireccionam o sentido do texto manuscrito. No que respeita à classificação cronológica das emendas, é evidente o facto de as emendas impressas serem todas mediatas ao momento da escrita, ocorrendo num momento tardio de revisão textual. De resto, todas as categorias relacionadas com a descrição material da escrita autógrafa (topografia da emenda, forma dos traços de cancelamento, letra e tinta) só poderiam ser aplicadas às emendas impressas no caso de existirem as provas tipográficas corrigidas pelo escritor, o que não acontece neste caso.

Capítulo VII

Aplicação da tipologia de análise de emendas autorais

O levantamento exaustivo das emendas do manuscrito, a sua classificação segundo a tipologia apresentada no capítulo precedente e os resultados dessa classificação encontram-se disponíveis no Anexo C. Dada a quantidade enorme de informação a manusear e a necessidade de recorrer a ferramentas informáticas para contabilizar os milhares de resultados obtidos na classificação, optou-se por organizar estes materiais em tabelas de Excel. A criação deste instrumento de consulta é um dos pontos centrais do meu trabalho, não só porque sistematiza a informação genética da obra em questão, tendo servido como base para a minha análise genética, mas também porque constitui uma tabela de referência para investigações noutras áreas científicas.

Neste capítulo, apresentarei as conclusões resultantes da aplicação da minha tipologia de análise às emendas autorais de *Novelas do Minho*, ilustrando e comentando os casos mais significativos para o conhecimento sobre o processo de escrita camiliano.

1. Cronologia das emendas

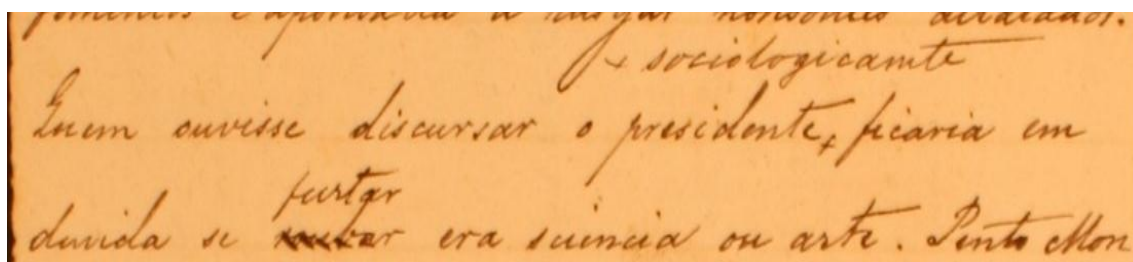
Tal como exposto no capítulo precedente, este critério de classificação visa definir as emendas que são feitas em curso de escrita (emenda imediata), quando a escrita corrente ainda não ultrapassou o lugar emendado, e as emendas que são feitas em momento de revisão (emendas mediatas), quando já existe texto adiante do local da emenda. O que distingue os dois tipos de emenda é, portanto, existir ou não texto após o local da emenda, facto que pode ser conhecido através dos critérios já referidos (topografia, traços de cancelamento, tinta, letra e influência da emenda no sentido da frase em que está inserida).

Na aplicação deste critério de classificação, foram detectadas algumas emendas cuja cronologia não pode ser definida, pelo facto de a tinta, a letra, a topografia ou o sentido do texto não serem diferenciadores. São elas a) algumas emendas na entrelinha superior; b) algumas substituições feitas na linha, em final de parágrafo; c) algumas substituições por sobreposição; d) algumas supressões; e) algumas reordenações; f) algumas adições em fim de linha.

Veja-se em que consiste cada um destes grupos de emendas, através do comentário de exemplos elucidativos.

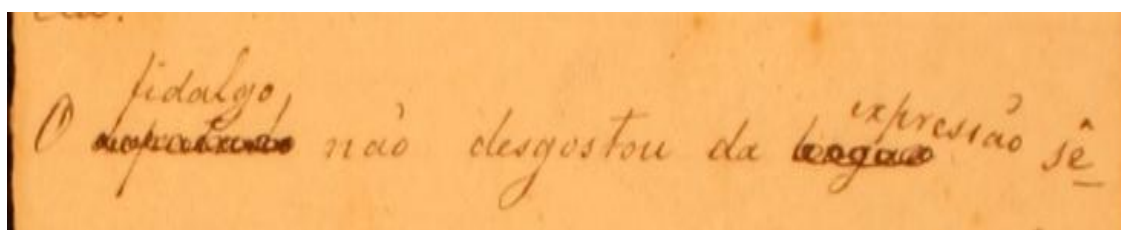
a) Emendas na entrelinha superior

Tal como ilustram as imagens seguintes, estas emendas são feitas com a mesma letra e a mesma tinta do texto em seu redor. Trata-se de substituições sinonímicas (“roubar/furtar”, *Cego*: 7) ou trocas que, para além de não alterarem significativamente o sentido do texto, não condicionam a continuação congruente da frase (“deputado/fidalgo”, *Filho I*: 27 e “expressoens/palavras”, *Viúva III*: 30). Estas emendas são feitas na entrelinha superior, porém, uma vez que é prática camiliana inserir, por vezes, emendas imediatas na entrelinha superior, não é possível definir, nestes casos, a cronologia da emenda.



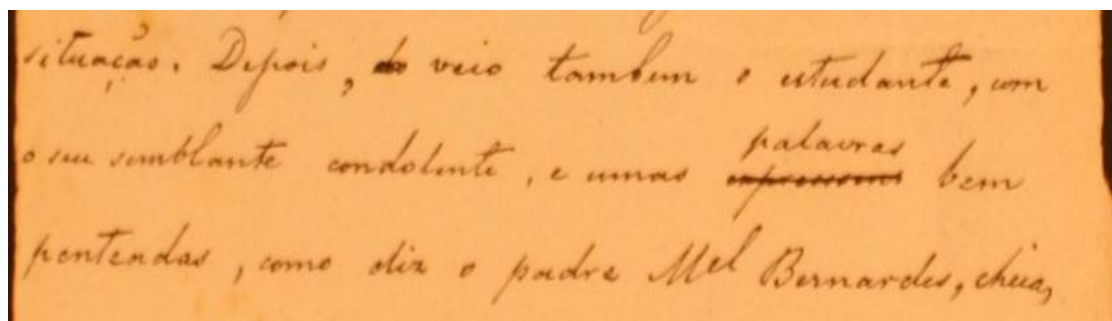
Quem ouvisse discursar o presidente [↑ sociologicamente] ficaria em duvida se <roubar>[↑ furtar] era sciencia ou arte. (...)

(*Cego*: 7)



O <deputado>[↑ fidalgo] não desgostou da <lingua> expressão (...)

(*Filho I*: 27)



(...) Depois, <de> veio tambem o estudante, com o seu semblante condolente, e umas <expressoens>[↑ palavras] bem penteadas, como diz o padre M^{el} Bernardes (...)

(*Viúva III*: 3)

Imagens 27 a 29
Substituições na entrelinha superior

b) Substituições feitas na linha, em final de parágrafo

No exemplo seguinte, a substituição “Alamêda/«Lameira»” dá-se no final de um parágrafo, que terminou a meio de uma linha. Uma vez que metade dessa linha está, por isso, livre, a substituição pode ser feita nesse espaço disponível, quer antes, quer depois de iniciado o parágrafo seguinte. Uma vez que a tinta, a letra e o sentido do texto também não são diferenciadores, não existe qualquer evidência material que possa definir a cronologia deste tipo de emendas.

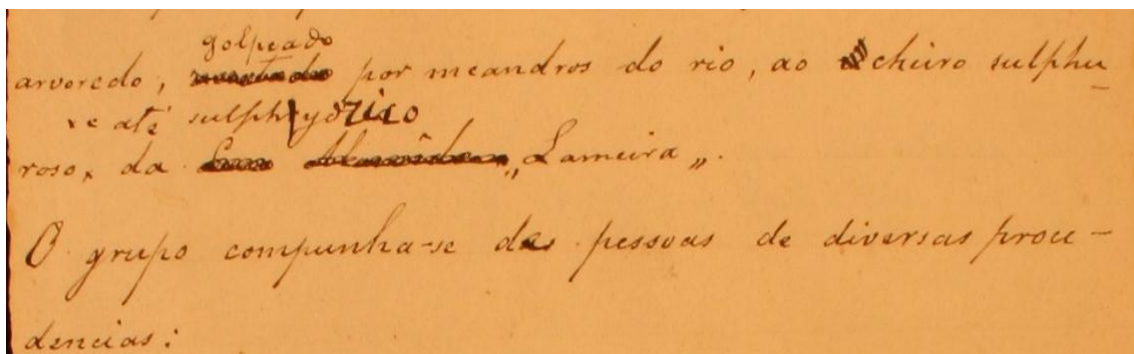


Imagem 30
Substituição na linha em fim de parágrafo

(...) arvoredos, <recortados>[↑ golpeados] por meandros do rio, ao <“b”> cheiro sulphuroso [↑ e até sulph<r>yd<ico>/rico\ da <Lam><Alamêda>[«Lameira».]

O grupo compunha-se d<as>/e\ pessoas de diversas procedências:

(Gracejos: 3)

c) Substituições por sobreposição

Neste caso, a substituição por sobreposição “Samuel/Daniel”, que se observa no exemplo, visa a correcção de um erro de verosimilhança histórica, uma vez que é Daniel, e não Samuel, a personagem bíblica que é lançada na caverna dos leões (Daniel 6, 1-28). É possível que Camilo se tenha apercebido deste lapso em curso de escrita ou em momento de revisão posterior. O facto de a tinta e a letra serem idênticas às do texto ao seu redor não permite definir a cronologia da emenda.

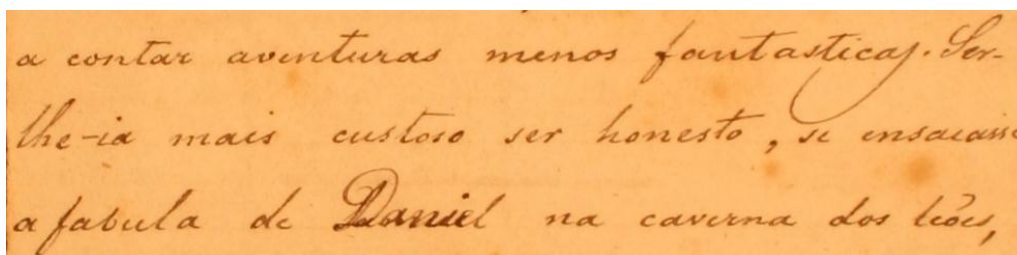


Imagem 31
Substituição por sobreposição

(...) Ser-lhe-hia mais custoso ser honesto, se ensaiasse a fabula de <Samuel>/Daniel\ na caverna dos leões (...)

(Filho I: 22)

d) Supressões

No exemplo abaixo, não é possível definir o momento em que o pronome “lhe” foi suprimido, aparentemente com vista a evitar a sua repetição no período em questão. Na verdade, a supressão não altera substancialmente o sentido da frase, que pode ter prosseguido independentemente dela. Não há, por isso, em casos semelhantes a este, vestígios materiais que possibilitem a classificação cronológica das emendas.

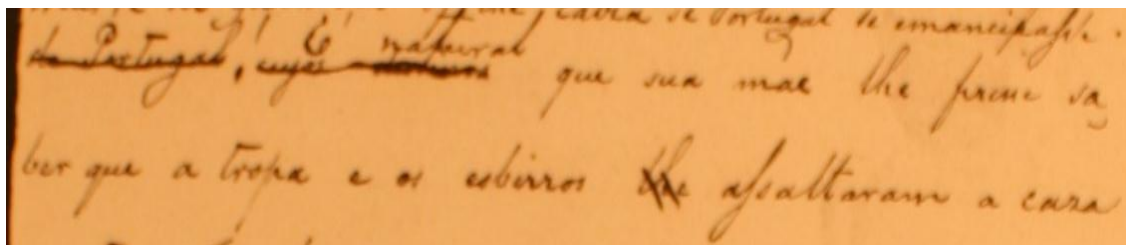


Imagem 32
Supressão

(...) É natural que sua mãe lhe fizesse saber que a tropa e os esbirros assaltaram a caza
(...)

(Viúva I: 4)

e) Reordenações através de numeração em expoente

Quando as reordenações são feitas através da adição de números em expoente, a maioria das vezes não é possível definir a sua cronologia, pois os números raramente se destacam, pela letra e pela tinta, do texto já escrito. Estas reordenações podem ser, portanto, imediatas ou mediatas, conforme a numeração tiver sido inserida imediatamente após a escrita da sequência a ser reordenada ou após a escrita de outro período textual. Repare-se no exemplo seguinte:

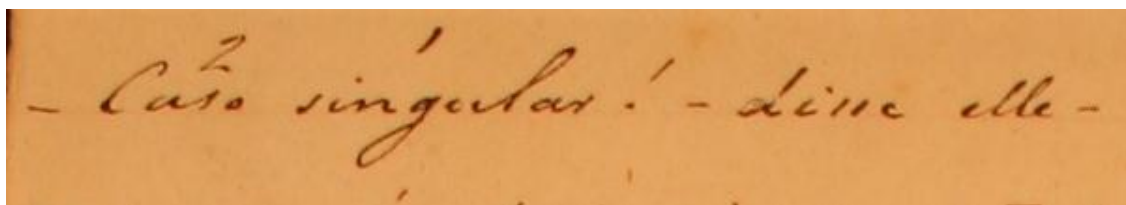


Imagem 33
Reordenação

- ²Caso ¹singular! – disse elle –

(Gracejos: 9)

Como se verifica, os números em expoente com vista a reordenar a expressão “Caso singular!/Singular caso!” não se diferenciam através da letra nem da tinta do texto ao seu redor, pelo que não é possível saber se foram inseridos imediatamente após a escrita da expressão reordenada, se num momento de revisão.

f) Adições em fim de linha

Por fim, este último exemplo ilustra a adição do verbo “gritando”, que, por ter sido inserido na linha, em fim de parágrafo, com a mesma letra e tinta do texto ao seu redor, não se pode definir se é uma adição mediata, ou seja, se foi acrescentado quando o parágrafo seguinte já havia começado, ou se é uma emenda imediata. Em ambos os casos, a continuação congruente da frase não é condicionada.

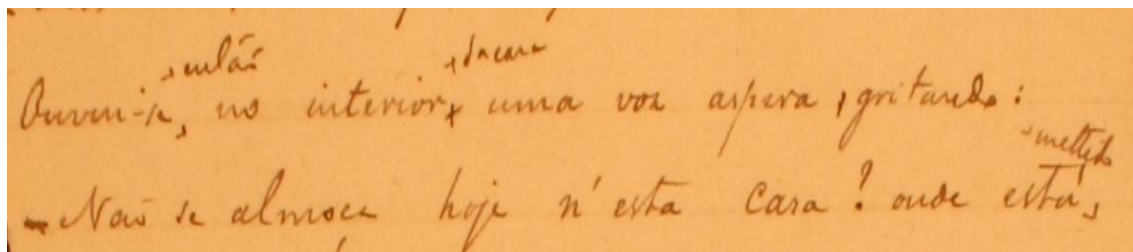


Imagem 34
Adição em fim de linha

Ouviu-se [↑ então] no interior [↑ da caça] uma voz aspera<:>/,\ [gritando:]
— Não se almoça hoje n'esta casa? (...)

(Filho II: 37)

Estimando que estes casos em que não é possível a classificação cronológica das emendas são relevantes para a caracterização dos processos de escrita e das práticas de escrita do autor, eles foram, portanto, tidos em conta na classificação cronológica das emendas do manuscrito. Os resultados desta classificação figuram na tabela seguinte.

NOVELAS	IMEDIATAS		MEDIATAS		?		TOTAL
	N.º	%	N.º	%	N.º	%	
<i>Gracejos</i>	300	36	389	47	141	17	830
<i>Cego</i>	418	38	472	43	205	19	1095
<i>Morgada</i>	335	40	378	45	128	15	841
<i>Filho I</i>	301	36	405	48	131	16	837
<i>Filho II</i>	344	40	406	47	112	13	862
<i>Moisés I</i>	300	32	510	55	120	13	930
<i>Moisés II</i>	242	44	243	45	62	11	547
<i>Viúva I</i>	235	46	209	40	72	14	516
<i>Viúva II</i>	289	42	316	45	89	13	694
<i>Viúva III</i>	324	52	223	36	74	12	621
Total	3088	40	3551	46	1134	14	7773

Tabela 16
Classificação cronológica das emendas do manuscrito

Do observado, conclui-se que, em *Novelas do Minho*, existem 3088 emendas imediatas, 3551 emendas mediatas e 1134 emendas em que não é possível uma classificação cronológica (assinaladas com o símbolo “?”). A relação percentual entre estes três grupos de emendas, na globalidade da obra, pode ser visualizada, mais claramente, no gráfico seguinte.

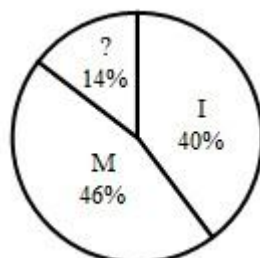


Gráfico 7
Relação entre os três tipos de emenda em toda a obra

Relativamente às emendas passíveis de serem classificadas cronologicamente, o grupo das emendas mediatas (46%) e o grupo das emendas imediatas (40%) apresentam percentagens muito próximas, existindo, porém, um predomínio de emendas mediatas sobre as emendas imediatas, em toda a obra. No concreto de cada novela (gráfico 8), são exceções a este cenário *Moisés II*, com praticamente igual número de emendas mediatas e imediatas, e *Viúva I* e *Viúva III*, com um número de emendas imediatas superior.

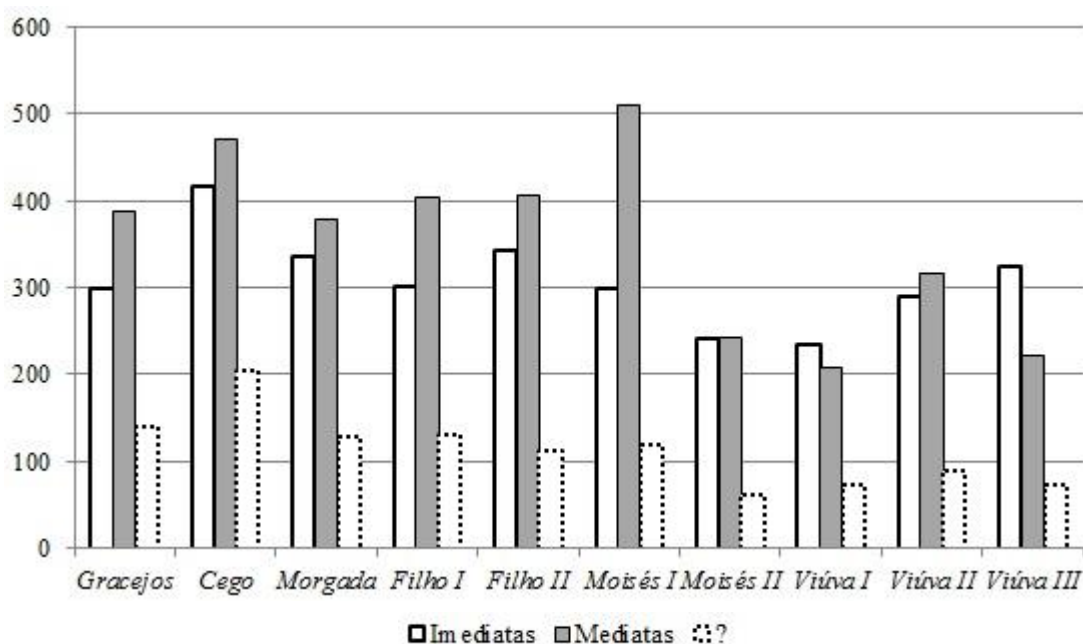


Gráfico 8
Relação entre os três tipos de emendas nas diferentes novelas

Atente-se, agora, na tabela que apresenta o número de emendas mediatas por cada emenda imediata e ainda as proporções de emendas por fôlio:

NOVELAS	PROPORÇÃO MEDIATAS/IMEDIATAS	PROPORÇÃO EMENDAS/FÓLIO
<i>Gracejos</i>	1,29	18
<i>Cego</i>	1,12	28
<i>Morgada</i>	1,12	18,6
<i>Filho I</i>	1,34	22,6
<i>Filho II</i>	1,18	21,5
<i>Moisés I</i>	1,69	22,6
<i>Moisés II</i>	1	12,7
<i>Viúva I</i>	0,88	12,2
<i>Viúva II</i>	1,09	17,3
<i>Viúva III</i>	0,68	15,5
Total	1,14	18,8

Tabela 17
Proporção emendas mediatas/imediatas e total emendas/fôlio

Do exposto, constata-se que são as novelas com mais emendas (proporção igual ou superior a 18 emendas por fôlio) as que apresentam maior número de emendas mediatas por cada imediata (proporção igual ou superior a 1,12). Estas novelas são as seis primeiras. Da mesma forma, observa-se que são precisamente as novelas com menor número de emendas (proporção igual ou inferior a 17,3 emendas por fôlio), as que apresentam menor número de emendas mediatas por cada imediata (proporção igual ou inferior a 1,09). Estas novelas são as quatro últimas.

A partir destes resultados, pode concluir-se que, em cada novela, o número de emendas mediatas é proporcional ao número total de emendas, uma vez que são as novelas mais revistas aquelas que apresentam maior número de emendas. Isto sugere que é precisamente o trabalho de revisão mediato que faz acrescer o número de emendas total de cada novela. Esta conclusão vai ao encontro da seguinte asserção de Firmino: “Camilo parece produzir mais emendas imediatas nos textos em que não tem solta a liberdade criativa que lhe permitiria, em um momento posterior, proceder a emendas de revisão” (Firmino 2013: 87-88). O facto de o trabalho de revisão ter sido maior nas primeiras do que nas últimas novelas da obra parece sustentar ter havido menos tempo para a escrita e publicação destas últimas, o que terá condicionado a disponibilidade para a sua revisão.

Relativamente ao grupo de emendas que não possibilitam uma classificação cronológica, conclui-se que, na globalidade da obra (gráfico 7), este grupo é claramente reduzido (14%) comparativamente aos grupos de emendas mediatas (46%) e imediatas (40%), numa proporção total de 5,8 emendas mediatas ou imediatas por cada emenda em que não é possível uma classificação cronológica (tabela 18).

NOVELAS	EMENDAS		PROPORÇÃO
	M + I	?	
<i>Gracejos</i>	609	140	4,8
<i>Cego</i>	891	204	4,3
<i>Morgada</i>	713	128	5,5
<i>Filho I</i>	705	132	5,3
<i>Filho II</i>	751	112	6,6
<i>Moisés I</i>	810	120	6,7
<i>Moisés II</i>	486	62	7,8
<i>Viúva I</i>	444	72	6,1
<i>Viúva II</i>	605	89	6,7
<i>Viúva III</i>	547	74	7,3
Total	6642	1133	5,8

Tabela 18
Proporção de emendas mediatas e imediatas por cada emenda
em que não é possível uma classificação cronológica

Ao observar a realidade de cada novela (tabela 18), conclui-se que *Cego* é a que apresenta a proporção menor (4,3) e *Moisés II* a que evidencia a proporção mais elevada (7,8). Verifica-se ainda que as quatro primeiras novelas são as que patenteiam, relativamente ao total de emendas mediatas e imediatas, maior número de casos atestados em que não é possível definir a cronologia das emendas e as seis últimas as que apresentam menor número desta categoria.

Foram atrás especificados os seis tipos de emendas em que a classificação cronológica não é possível (*cf. supra*: p. 237). Veja-se, na página seguinte, a quantidade de emendas contabilizadas em cada um deles (tabela 19) e a relação percentual entre todos (gráfico 9).

NOVELAS	A	B	C	D	E	F	TOTAL
<i>Gracejos</i>	63	7	31	26	14	0	141
<i>Cego</i>	131	4	24	38	7	1	205
<i>Morgada</i>	81	4	21	14	7	1	128
<i>Filho I</i>	69	2	16	37	6	1	131
<i>Filho II</i>	55	3	24	19	4	7	112
<i>Moisés I</i>	70	2	21	24	2	1	120
<i>Moisés II</i>	26	2	19	13	2	0	62
<i>Viúva I</i>	46	0	10	14	2	0	72
<i>Viúva II</i>	57	1	12	12	6	1	89
<i>Viúva III</i>	47	1	12	12	2	0	74
Total	645	26	190	209	52	12	1134

(A – emendas na entrelinha superior; B – substituições em final de parágrafo; C – substituições por sobreposição; D – supressões; E – reordenações; F – adições em fim de linha)

Tabela 19
Grupos de emendas em que não é possível uma classificação cronológica

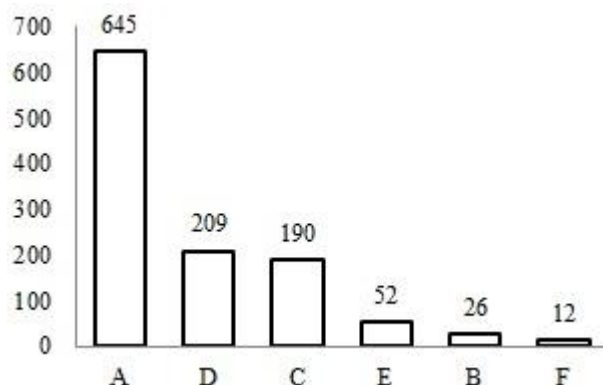


Gráfico 9
Relação entre os seis grupos

Do observado, conclui-se que as substituições na entrelinha superior (A) representam a esmagadora maioria das emendas em que a classificação cronológica não é possível (645 ocorrências). Na verdade, o número de emendas deste tipo é superior à soma do número de emendas dos restantes grupos. Com uma distância muito significativa em relação ao primeiro, os dois próximos tipos de emenda mais frequentes correspondem a supressões (D) e substituições por sobreposição (C), respectivamente com 209 e 190 atestações em toda a obra. No concreto de cada novela, o número de supressões é, porém, menor do que o número de substituições por sobreposição em *Gracejos*, *Morgada*, *Filho II* e *Moisés II* e idêntico em *Viúva II* e *III*. Por fim, em número muito inferior, contabilizam-se 52 reordenações (E), 26 substituições em final de parágrafo (B) e 12 adições em fim de linha (F).

Recorde-se, agora, o conceito de emendas múltiplas, apresentado no capítulo anterior. A aplicação da categoria de análise cronológica a estas emendas resultou nos valores expostos na tabela seguinte.

NOVELAS	IMEDIATAS		MEDIATAS		?		TOTAL	
	T	M	T	M	T	M	T	M
<i>Gracejos</i>	300	25	389	64	141	12	830	101
<i>Cego</i>	418	40	472	79	205	22	1095	141
<i>Morgada</i>	335	33	378	73	128	16	841	122
<i>Filho I</i>	301	35	405	61	131	6	837	102
<i>Filho II</i>	344	34	406	61	112	13	862	108
<i>Moisés I</i>	300	35	510	89	120	14	930	138
<i>Moisés II</i>	242	16	243	45	62	2	547	63
<i>Viúva I</i>	235	26	209	38	72	7	516	71
<i>Viúva II</i>	289	20	316	54	89	9	694	83
<i>Viúva III</i>	324	23	223	42	74	2	621	67
Total	3088	287	3551	606	1134	103	7773	996
%	91%	9%	85%	15%	92%	8%	89%	11%
	100%		100%		100%		100%	

(T – Total de emendas; M – Emendas múltiplas)

Tabela 20
Classificação cronológica das emendas múltiplas

Tal como se observa, apenas 11% das emendas do manuscrito implicam ajustes gramaticais noutros lugares do texto. Verifica-se ainda que a percentagem de emendas múltiplas é maior no grupo das emendas mediatas (15%) do que no grupo das emendas imediatas (9%). Veja-se, a este propósito, o gráfico seguinte, que expõe a relação entre os três tipos de emendas múltiplas:

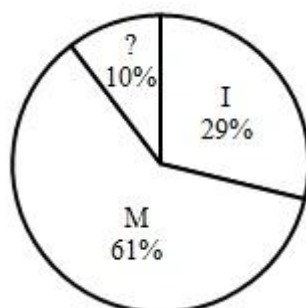


Gráfico 10
Relação entre cronologias de emendas múltiplas

Do observado, conclui-se, portanto, que a maioria das emendas múltiplas é mediata, o que significa que as emendas que implicam ajustes gramaticais ou lógicos no texto ao seu redor acontecem principalmente num momento de revisão tardia do texto.

É ainda possível aplicar a categoria de análise cronológica ao grupo das emendas ligadas, que soma os 1169 ajustes gramaticais ou lógicos motivados pelas 996 emendas múltiplas. Uma vez que são introduzidas “em lugares do interior do texto, que a escrita corrente já havia ultrapassado” (Castro 2007: 77) (ainda que essa escrita corrente seja unicamente a própria emenda livre que as motiva), as emendas ligadas são sempre emendas de revisão, independentemente de estarem ligadas a uma emenda livre mediata (o que acontece 758 vezes, correspondentes a 65%), a uma emenda livre imediata (309 vezes, 26%) ou a uma emenda livre cuja cronologia não pode ser definida (102 vezes, 9%), tal como se demonstra através da tabela e gráfico seguintes.

	IMEDIATA	MEDIATA	?	TOTAL
Total	309	758	102	1169
%	26%	65%	9%	100%

Tabela 21
Emendas ligadas

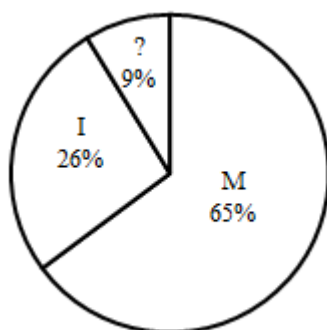


Gráfico 11
Emendas ligadas

2. Operações de escrita

Esta categoria de análise visa classificar a operação geral da escrita (adição, supressão, substituição e reordenação) através da qual cada emenda é realizada, sendo produtiva a sua relação com a categoria de análise cronológica. Os resultados finais, respeitantes à totalidade da obra, estão sintetizados na tabela seguinte:

EMENDAS	ADIÇÃO	SUPRESSÃO	SUBSTITUIÇÃO	REORDENAÇÃO	TOTAL
Imediatas	0	157	2931	0	3088
Mediatas	1395	115	2032	9	3551
?	12	209	861	52	1134
Total	1407	481	5824	61	7773
%	18%	6%	75%	1%	100%

Tabela 22
Operações de escrita

Os valores apresentados revelam a esmagadora maioria de substituições em relação às outras três operações de escrita, tal como representado no gráfico seguinte:

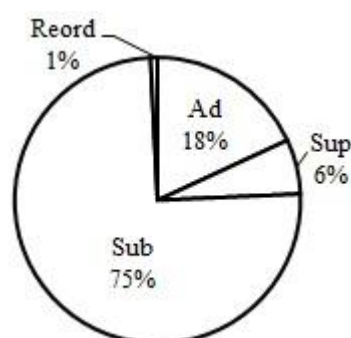


Gráfico 12
Operações de escrita

Estes resultados revelam que 75% das vezes em que emenda em *Novelas do Minho* Camilo substitui a lição original por outra em seu lugar, reservando apenas um quarto daquilo que emenda para as restantes três operações de escrita. A adição, embora em quantidade significativamente menor, é a segunda operação de escrita mais utilizada (18%). Por fim, conclui-se que Camilo raramente reordena (1%) e suprime muito pouco daquilo que escreve (6%), ou seja, rejeita pouco daquilo que lança para o papel.

A relação da categoria de análise das operações de escrita com a categoria de análise cronológica revela o momento em que essas operações ocorrem. Os resultados da tabela 22 são claramente visualizados no gráfico seguinte:

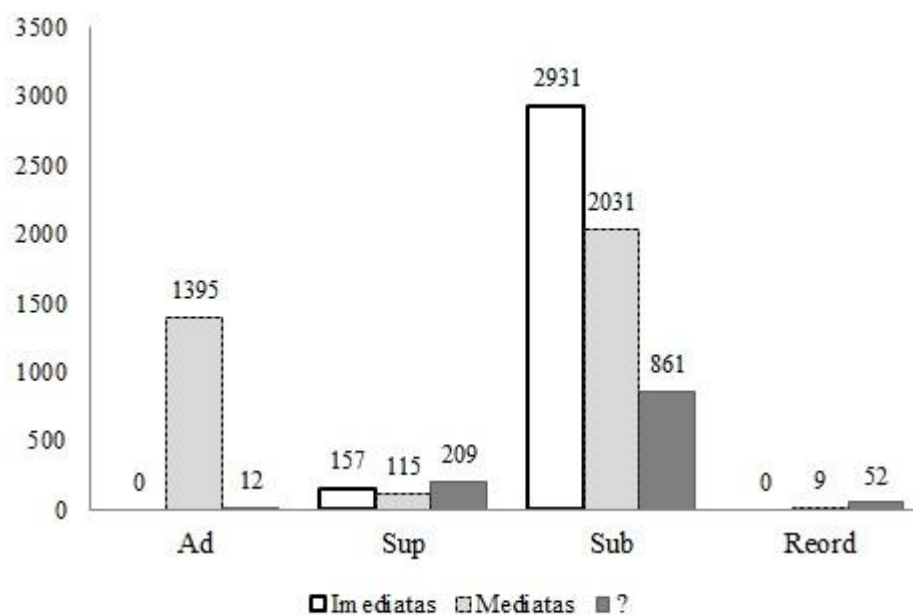


Gráfico 13
Operações de escrita e classificação cronológica

Existem claramente três categorias em destaque: a substituição imediata (2931 ocorrências), a substituição mediata (2031) e a adição mediata (1395), na casa dos milhares. Segue-se, já na casa das centena, a substituição de emendas cuja cronologia não é conhecida (861), as supressões de emendas cuja cronologia não é conhecida (209), as supressões imediatas (157) e as supressões mediatas (115), que representam uma proporção menos significativa. Por fim, constam as reordenações (52) e adições (12) de emendas cuja cronologia não é conhecida e, com um valor praticamente insignificante, as reordenações mediatas (9). No que respeita às adições (0) e reordenações imediatas (0), recorde-se o que afirmara Castro (2012b): “na emenda imediata, as mudanças sintagmáticas também ocorrem, mas são mais difíceis de detectar: só o escritor seria capaz de distinguir uma adição por emenda da normal justaposição de unidades que constitui o fluxo da escrita. A reordenação de unidades parece não poder ocorrer” (Castro 2012b: 426).

Restringindo a análise apenas às emendas mediatas e imediatas, o gráfico seguinte ilustra, por ordem decrescente, as ocorrências das operações de escrita. A sombreado, destacam-se as operações de escrita das emendas mediatas. Embora a substituição imediata seja a categoria com mais atestações (2931), a substituição e a adição mediatas somam 3426 ocorrências, o que ultrapassa largamente o valor da primeira categoria. O estudo da direcção de sentido das emendas contribuirá, mais adiante, para elucidar este facto (*cf. infra*: pp. 276-277).

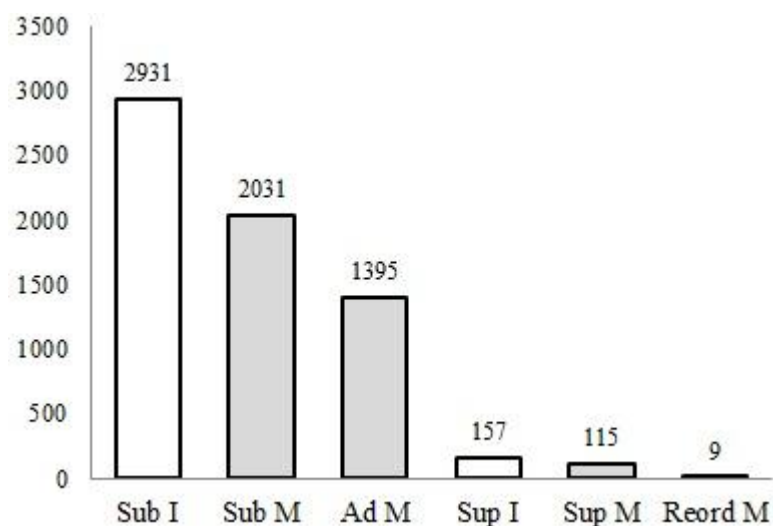
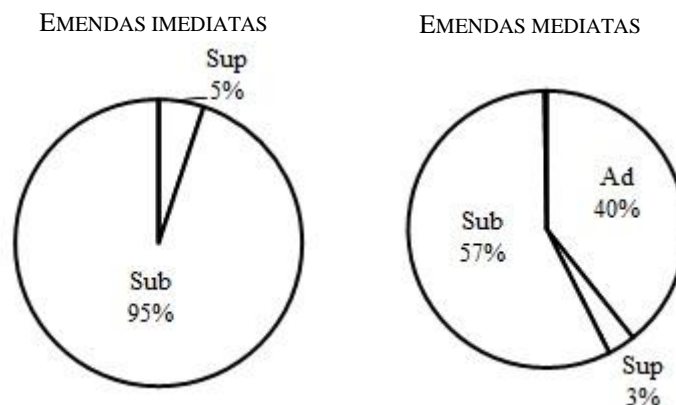


Gráfico 14
Operações de escrita

O gráfico seguinte ilustra, por fim, a percentagem de operações de escrita nas emendas imediatas e mediatas, esclarecendo que, em *Novelas do Minho*, as emendas imediatas ocorrem 95% das vezes por meio de substituições e 5% por meio de supressões e as emendas mediatas realizam-se principalmente por meio de substituições (57%), seguidas de adições (40%) e supressões (3%).



Gráficos 15 e 16
Operações de escrita das emendas mediatas e imediatas

Os resultados específicos de cada novela podem ser consultados nos respectivos ficheiros Excel. O cenário observado para a globalidade da obra mantém-se na particularidade das novelas, excepto em *Moisés I*, em que o número de substituições mediatas ultrapassa, embora pouco, o número de substituições imediatas. A categoria da supressão apresenta também oscilações em metade das novelas: em *Filho II* e *Viúva II*, o número de supressões imediatas é superior; em *Morgada*, os valores mais elevados são os das supressões mediatas e os das supressões de emendas cuja cronologia não pode ser definida; e, em *Moisés II* e *Viúva III*, os números de supressões mediatas e imediatas são idênticos.

A categoria de análise cronológica pode, por fim, ser aplicada ao grupo das emendas ligadas. Tal como se verifica na tabela e gráfico seguintes, também no grupo das emendas ligadas, a substituição é a categoria maioritária (66%), seguida pela adição (20%), supressão (14%) e reordenação (0%). Relativamente à contabilização das operações de escrita das emendas anteriores (gráfico 12), verifica-se, porém, um aumento significativo (mais do dobro) do número de supressões, um aumento mínimo do número de adições (2%) e uma redução do número de reordenações (6%). Por esta razão, a proporção do número de substituições em relação às restantes categorias é menor. No grupo das emendas ligadas, todas estas operações são mediatas, uma vez que, recorde-se, os ajustes gramaticais ou lógicos constituem sempre actos de revisão, quer sejam motivados por uma emenda livre mediata, quer por uma emenda livre imediata.

	ADIÇÃO	SUPRESSÃO	SUBSTITUIÇÃO	REORDENAÇÃO	TOTAL
Total	231	159	776	3	1169
%	20%	14%	66%	0%	100%

Tabela 23
Operações de escrita das emendas ligadas

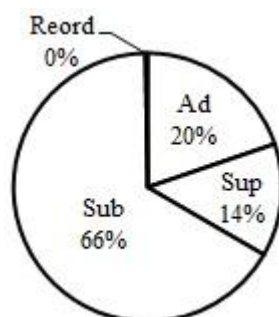


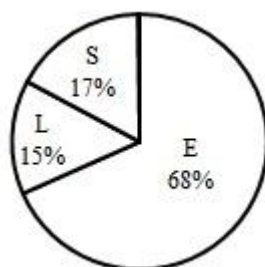
Gráfico 17
Operações de escrita das emendas ligadas

3. Topografia das emendas

As características materiais do suporte de escrita, bem como as práticas de escrita autorais, condicionam a distribuição das emendas na página. Como descrevi, Camilo redige *Novelas do Minho* em fólios estreitos, cortados sobre comprido, sem margens laterais nem inferiores, preenchendo sistematicamente apenas o recto do fólio. São, portanto, excepções as emendas inseridas nos versos dos fólios e nas margens superiores, realizando Camilo preferencialmente as emendas na entrelinha, e, ainda, sobre palavras já escritas ou na própria linha, tal como comprovam os dados seguintes.

EMENDAS	ENTRELINHA	LINHA	SOBREPOSIÇÃO	VERSO	MARGEM	TOTAL
Imediatas	1753	729	446	1	0	2929
Mediatas	3237	437	767	7	4	4452
?	655	28	193	0	0	876
Total	5645	1194	1406	8	4	8257
%	68%	15%	17%	0%	0%	100%

Tabela 24
Topografia das emendas



(L – linha; S – sobreposição; E – entrelinha)

Gráfico 18
Topografia das emendas

Como se verifica, a percentagem de utilização da entrelinha em *Novelas do Minho* é de 68%, o que representa a esmagadora maioria dos casos atestados. No que respeita à realização da emenda por sobreposição (17%) e na linha (15%), as percentagens são muito próximas, embora a emenda sobre uma palavra já escrita seja superior à da emenda feita na linha. A utilização do verso e da margem superior corresponde a uma minoria de atestações.

Atente-se, de seguida, na relação entre a topografia das emendas e a sua cronologia, através dos valores expostos nos gráficos seguintes:



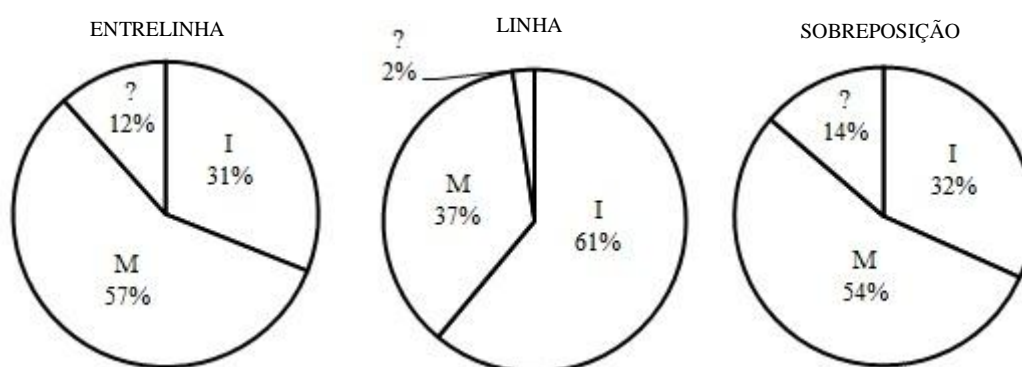
Gráficos 19 a 21
Relação entre topografia das emendas e a cronologia

As emendas mediatas situam-se, como é natural, preferencialmente na entrelinha (3237 ocorrências, correspondentes a 73% da totalidade das emendas mediatas), uma vez que são realizadas num ponto textual já ultrapassado pela escrita corrente, logo, quando a linha já está ocupada adiante do lugar a emendar. Perante este cenário, a alternativa mais frequente ao uso da entrelinha é a escrita da emenda sobre a palavra já escrita, que fica totalmente coberta pela nova lição (767 ocorrências; 17%). No entanto, não deixam de se verificar 437 casos (10%) de uso mediato da linha, correspondente quer a emendas de revisão inseridas no final de uma linha incompleta, quer a emendas de revisão muito pequenas, passíveis de serem inseridas, apertando-se, entre duas palavras escritas na linha.

Curiosamente, as emendas imediatas são também preferencialmente feitas por Camilo na entrelinha (1753 ocorrências; 60%), quando a linha está ainda livre adiante do lugar a emendar. Trata-se, pois, de uma particularidade camiliana que foge a esta lógica de utilização do espaço, provavelmente, como já foi referido, para ajudar o escritor na gestão dos limites espaciais exigidos pela publicação mensal, uma vez que uma página manuscrita corresponde, sensivelmente, a duas páginas impressas. As restantes emendas imediatas são 729 vezes (25%) inseridas na linha e 446 (15%) sobre a palavra ou período imediatamente anterior.

Tal como já referi, devido à particularidade camiliana fundamentada no parágrafo anterior, a topografia das emendas não é sempre um critério de diferenciação para a classificação cronológica das emendas. Assim, existem 655 emendas (75%) situadas na entrelinha que tanto podem ter sido feitas em curso de escrita ou em momento de revisão, o mesmo acontecendo com 193 emendas sobrepostas (22%) e 28 emendas na linha (3%).

Os gráficos seguintes sistematizam a percentagem de utilização dos três espaços preferenciais de emenda:



Gráficos 22 a 24
Utilização preferencial do espaço

Conclui-se que, enquanto na entrelinha e em sobreposição a maioria das emendas são mediatas, na linha a maioria das emendas é imediata. Porém, isto não acontece por a linha ser o lugar preferencial de emenda imediata, como seria natural. Pelo contrário, tal como se ilustrou no gráfico 19, o lugar preferencial de emenda imediata em *Novelas do Minho* é a entrelinha (60%). Logo, o facto de a maioria das emendas na linha serem imediatas explica-se pela escassez, nela, de emendas mediatas.

Note-se, agora, algumas especificidades autorais no uso da entrelinha. No caso das 1753 emendas imediatas da entrelinha, 585 delas encontram-se inclinadas, descendo à linha, tal como ilustrado no exemplo seguinte:

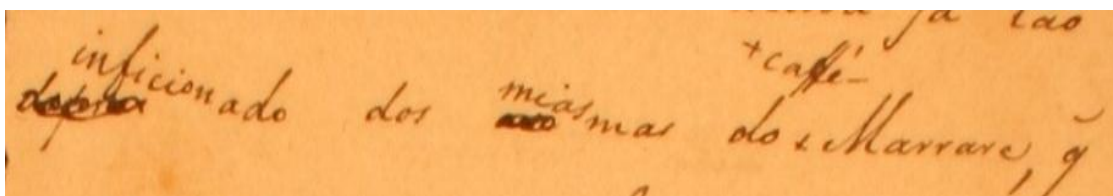
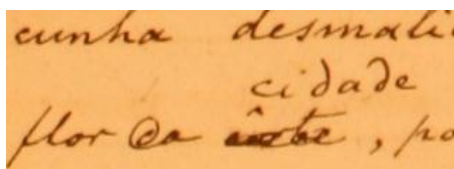


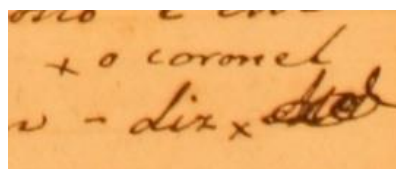
Imagem 35
Emendas imediatas inclinadas
(Filho I: 21)

Esta particularidade camiliana, apesar de ocorrer em apenas 33% das emendas imediatas, é uma evidência material que auxilia no processo de discernimento relativamente à cronologia das emendas. As restantes 1168 emendas imediatas localizadas na entrelinha não têm inclinação (67%) e, por isso, o critério determinante para a sua classificação cronológica é o sentido do texto.

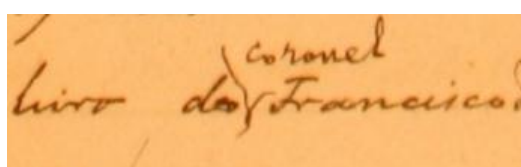
Outras particularidades camilianas do uso da entrelinha dizem respeito à forma como Camilo assinala a inserção da emenda. Em *Novelas do Minho*, foram atestadas três formas de inserção da emenda na entrelinha: a) inserção simples na entrelinha, sem nenhum sinal auxiliar; b) inserção assinalada com uma cruz de chamada; e c) inserção enquadrada por um traço, tal como ilustrado nas imagens seguintes.



SIMPLES



CRUZ



TRAÇO

Imagens 36 a 38
Formas de inserção da emenda na entrelinha
(Morgada: 5)

Apresenta-se, seguidamente, a contabilização exaustiva destes três tipos de inserção da emenda na entrelinha, com especificação da cronologia das emendas.

EMENDAS	SIMPLES	CRUZ	TRAÇO	TOTAL
Imediatas	1736	17	0	1753
Mediatas	1913	1267	57	3237
?	631	24	0	655
Total	4280	1308	57	5645
%	76%	23%	1%	100%

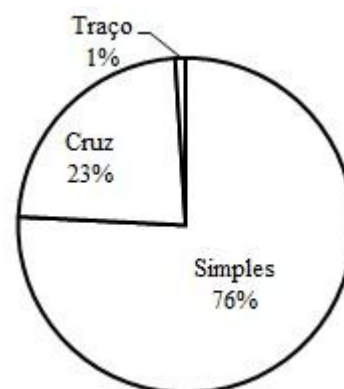
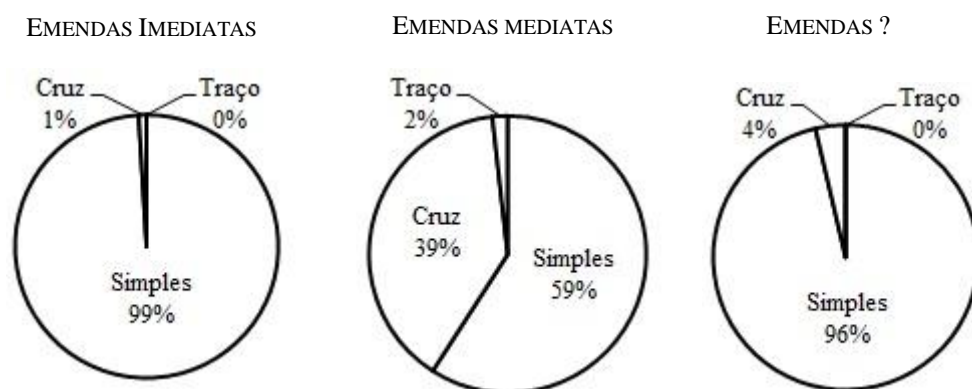


Tabela 25 e gráfico 25
Tipos de inserção da emenda na entrelinha

Os valores totais revelam que a esmagadora maioria das emendas é inserida na entrelinha de forma simples, sem qualquer sinal (4280 ocorrências, correspondentes a 76% da totalidade dos casos). A inserção através de cruz acontece três vezes menos (1308 ocorrências; 23%) e o uso do traço é mínimo (57 ocorrências, 1%).

Conclui-se que tanto as emendas imediatas como as mediatas são inseridas na entrelinha predominantemente de forma simples, embora com proporções diferentes (gráficos 26 a 28). A percentagem de inserção simples na entrelinha é de 99% para as emendas imediatas, existindo apenas 1% insignificante de inserção com cruz. Nas emendas mediatas, a percentagem de inserção simples na entrelinha é menor (59%), uma vez que existem 39% de inserções com cruz e 2% com traço. Por último, no caso das emendas em que não se pode definir a cronologia, as percentagens são mais próximas das das emendas imediatas, com 96% de emendas inseridas de forma simples na entrelinha e 4% de inserções com cruz.



Gráficos 26 a 28
Cronologia e tipo de inserção na entrelinha

A relação da topografia das emendas com a sua operação de escrita, espelhada na tabela seguinte, é também reveladora das práticas de escrita autorais.

OPERAÇÃO + CRONOLOGIA	ENTRELINHA				LINHA	SOBREP.	VERSO	MARGEM	TOTAL
	SIMPLES	CRUZ	TRAÇO	TOTAL					
Ad I	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Ad M	185	1100	28	1313	361	0	7	4	1681
Ad ?	2	0	0	2	11	0	0	0	13
Sub I	1738	18	0	1756	729	446	1	0	2932
Sub M	1728	166	29	1923	92	766	0	0	2781
Sub ?	629	24	0	653	0	193	0	0	846
Total	4282	1308	57	5647	1193	1405	8	4	8253

Tabela 26
Topografia e operações de escrita

Das quatro operações de escrita, apenas as adições e as substituições podem ser avaliadas topograficamente, pois são as únicas que implicam a inserção de novos elementos no espaço textual envolvente. As supressões realizam-se através de traços sobre a palavra a eliminar e as reordenações através de números em expoente, havendo um lugar único em toda a obra em que a reordenação é assinalada por meio de uma chamada, indicando o local para onde deve ser movida a secção sublinhada:

Olharam em deredor, e viram um sacerdote que, de mãos postas, pedia ao povo que se retirasse^x sem receio das balas que lhe sibillavam de perto^x.

(Gracejos: 37a)

Os gráficos seguintes permitem uma visualização clara dos valores expostos na tabela anterior.

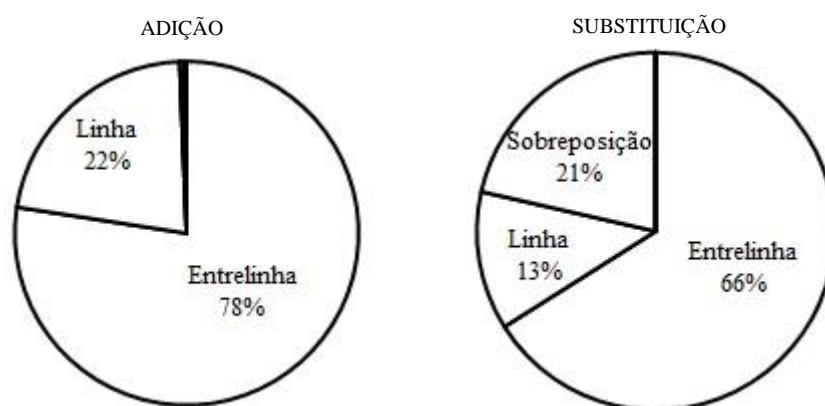
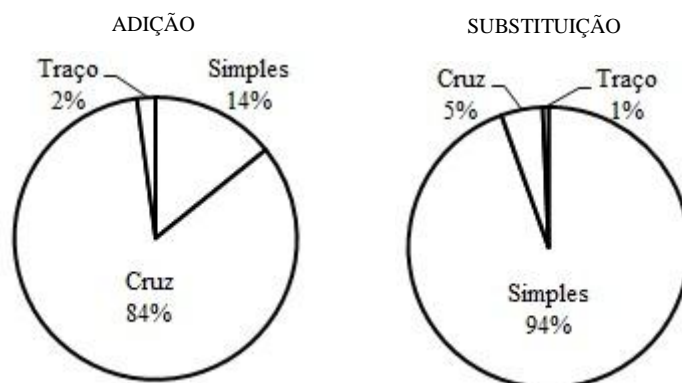


Gráfico 29 e 30
Topografia das adições e substituições

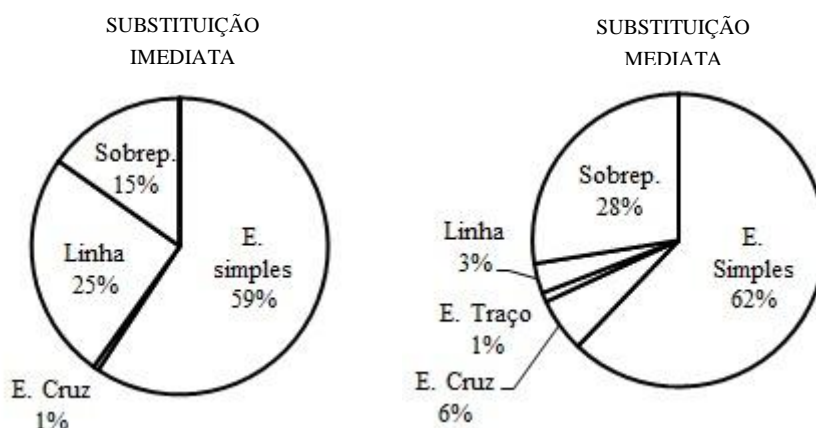
Tanto as adições (78%) como as substituições (66%) são realizadas por Camilo preferencialmente na entrelinha, porém, a percentagem de uso da entrelinha nas adições (78%) é superior à percentagem de uso da entrelinha das substituições (66%). No caso das adições, a restante percentagem das emendas é inserida na linha (22%). No caso das substituições, estas são inscritas sobre a palavra suprimida (21%) e na linha (13%).

Tal como ilustram os gráficos abaixo, enquanto nas adições a tendência do escritor é inserir a emenda na entrelinha através de uma cruz (84%), nas substituições, a tendência é inserir a emenda de forma simples, sem recorrer a nenhum sinal (94%).



Gráficos 31 e 32
Uso da entrelinha nas adições e substituições

Repare-se, ainda (gráficos 33 e 34), como tanto as substituições imediatas como as mediatas fazem uso preferencial da entrelinha simples (59% na imediata e 62% em mediata), concluindo-se, como seria de esperar, que a linha é raramente usada pela substituição mediata (3% a contrastar com o 25% das substituições imediatas). Verificou-se, ainda, que a entrelinha com cruz e a sobreposição são mais frequentes nas substituições mediatas.



Gráficos 33 e 34
Substituição imediata e mediata

4. Forma do traço de cancelamento

A forma do traço usado para cancelar pode auxiliar a leitura cronológica da génese do texto. Veja-se, a este respeito, duas leituras diferentes do mesmo trecho narrativo.

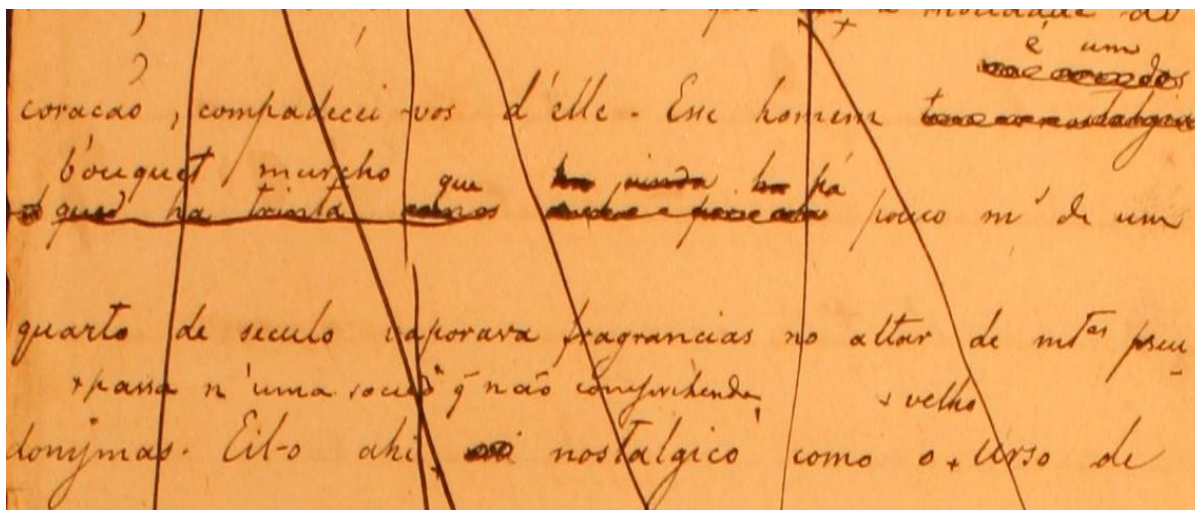


Imagem 39
(Viúva II: 4v)

LEITURA DE MATEUS 1961:

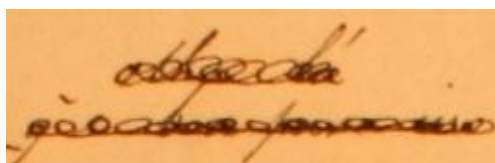
(...) Esse homem **<tem a nostalgia de que ha trinta anos>** **<era um dos>** é um bouquet murcho que **<ainda foi da>** **<há ainda>** **<há>** há pouco mais de um quarto de seculo vaporava fragancias no altar de m^{as} pseudonymas. (...)

MINHA LEITURA:

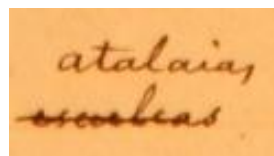
(...) Esse homem **<tem a nostalgia d>** **<era um dos que ha trinta annos>** é um bouquet murcho que **<ainda foi da>** **<ha>** **<ainda ha>** há pouco m^s de um quarto de seculo vaporava fragancias no altar de m^{as} pseudonymas. (...)

A diferença a comentar está assinalada a negrito. Para além de a preposição “de” estar incompleta no manuscrito, faltando-lhe o “e”, o que inviabiliza a leitura “de que ha”, a consideração da diferença de traços de supressão é o que está na base desta diferença de leituras. Tal como se observa na imagem, a expressão “tem a nostalgia d” está suprimida com um traço enrolado, enquanto a expressão “que ha trinta annos” está suprimida com um traço direito, sendo que esta diferença na forma do traço de supressão parece apontar para dois momentos distintos de supressão. A minha leitura procura espelhar esta realidade ao fixar dois momentos de supressão seguidos (“<tem a nostalgia d> <era um dos que ha trinta annos>”) em vez de um só, como propõe Mateus (“<tem a nostalgia de que ha trinta anos>”).

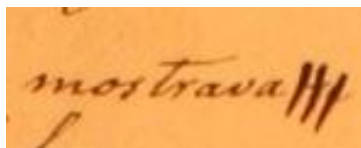
Em *Novelas do Minho*, observam-se quatro tipos de traços de cancelamento: enrolado, direito, oblíquo e múltiplo, tal como ilustram as imagens seguintes.



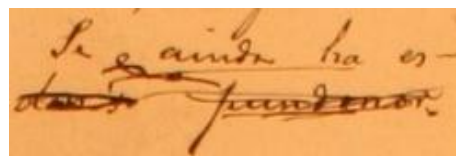
ENROLADO
(*Morgada*: 26)



DIREITO
(*Morgada*: 23)



OBLÍQUO
(*Viúva II*: 1)



MÚLTIPLO
(*Viúva II*: 3)

Imagens 40 a 43
Forma dos traços de cancelamento

Na tabela 27 observa-se o número de ocorrências de cada tipo de traço e o gráfico 35 ilustra a percentagem de utilização desses traços, concluindo existir uma predominância do traço enrolado (43%) e do traço direito (42%) relativamente aos outros dois tipos de traço, oblíquo (14%) e múltiplo (1%).

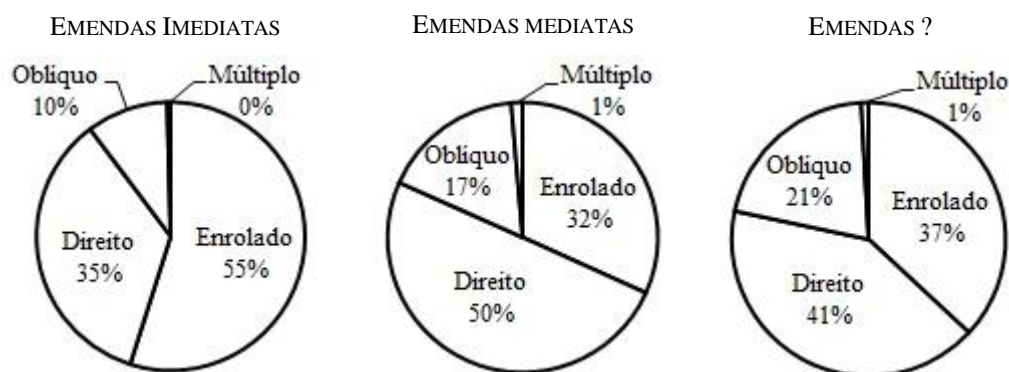
EMENDAS	ENROLADO	DIREITO	OBLÍQUO	MÚLTIPLO	TOTAL
Imediatas	1505	955	270	11	2741
Mediatas	746	1173	399	32	2350
?	339	380	191	8	918
Total	2590	2508	860	51	6009
%	43%	42%	14%	1%	100%

Tabela 27
Número de ocorrências dos traços de cancelamento



Gráfico 35
Percentagens dos traços de cancelamento

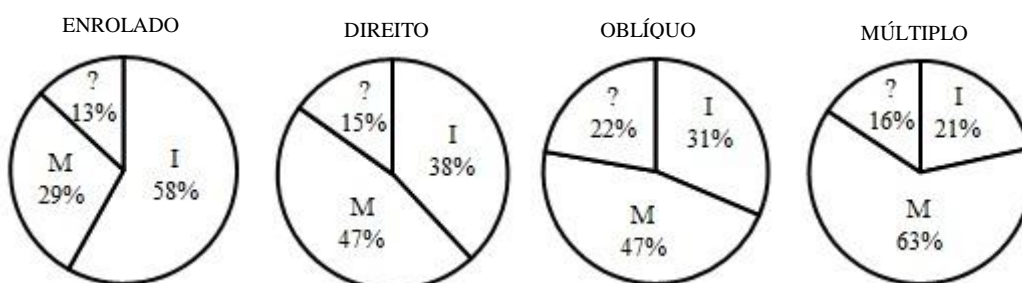
No que respeita à relação dos traços de cancelamento com a cronologia das emendas, repare-se, através dos gráficos abaixo, o uso preferencial do traço enrolado nas emendas imediatas (55%) e do traço direito nas emendas mediatas (50%).



Gráficos 36 a 38
Percentagens dos traços de cancelamento

Relativamente à utilização dos traços oblíquo e múltiplo, esta é maior no caso das emendas mediatas (17% e 1%, respectivamente) do que nas emendas imediatas (10% e 0%, respectivamente). As percentagens relativas às emendas em que não é possível a definição da cronologia são muito semelhantes às percentagens verificadas nas emendas mediatas.

Observando a mesma realidade a partir do tipo de traço de cancelamento, é possível observar que o tipo de emenda mais frequente na maioria dos traços é a emenda mediata, excepto no traço enrolado, cujo tipo de emenda mais frequente é a imediata.



Gráficos 39 a 42
Cronologia dos traços de cancelamento

Estes resultados fundamentam em *Novelas do Minho* aquilo que Ivo Castro intuía para *Amor de Perdição*: Camilo usa preferencialmente o traço enrolado nas emendas imediatas e o traço direito nas emendas mediatas. No entanto, estes valores

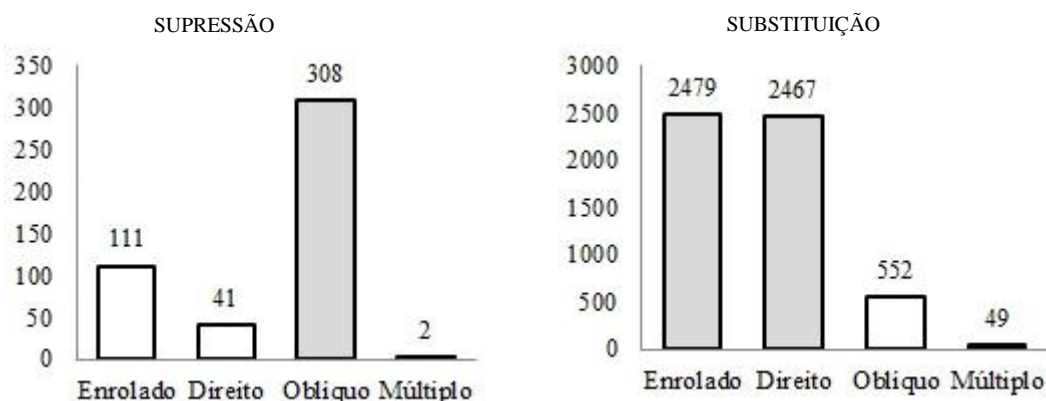
não são tão contrastivos que se possa tomar como critério de diferenciação absoluto para a classificação cronológica das emendas.

No que respeita à relação do traço de cancelamento com as operações de escrita, recorde-se que as únicas operações de escrita que envolvem eliminação de elementos são a supressão e a substituição. Veja-se a relação do traço de cancelamento com estas duas operações de escrita na tabela seguinte:

TRAÇOS	SUPRESSÃO	%	SUBSTITUIÇÃO	%	TOTAL
Enrolado	111	24	2479	45%	2590
Direito	41	9%	2467	44%	2508
Obliquo	308	67%	552	10%	860
Múltiplo	2	0%	49	1%	51

Tabela 28
Traço de cancelamento e operações de escrita

Sobressai que o traço privilegiado de cancelamento nas supressões é o traço obliquo (67%) e que, no caso das substituições, os traços preferenciais são o enrolado e o direito (45% e 44% das atestações). Estas conclusões estão ilustradas nos gráficos seguintes:



Gráficos 43 e 44
Traços de cancelamento e operações de escrita

Isto significa que, quando suprimia, Camilo utilizava preferencialmente traços oblíquos, e, quando substituíia, usava mais frequentemente traços enrolados e direitos. Cruzando estes dados com os anteriormente apresentados a propósito da relação dos traços de cancelamento e da cronologia das emendas (tabela 27), pode-se concluir que o mais provável era Camilo utilizar traços enrolados no caso das substituições imediatas e traços direitos no caso das mediatas.

5. Direcção de sentido

projecção, retro projecção e retorno

Na projecção, tal como a própria palavra indica, o sentido do texto é lançado para outro local, mais ou menos distante do lugar original. O sentido do texto não se perde nunca, apenas é transferido. Já para haver retorno, é necessário que o sentido do texto se tenha perdido nalgum momento, uma vez que o retorno consiste no regresso da escrita a esse sentido original de que se havia afastado. Tal como afirma Castro, o retorno é uma “substituição que se arrepende e recua até ao ponto de partida” (Castro 2007: 79).

No caso da projecção imediata, aquele sentido do texto é frequentemente adiado, ficando em suspenso, enquanto novos elementos entram na frase, reaparecendo temporalmente depois deles (*Gracejos*: 27). No caso da projecção mediata, o sentido do texto pode ser igualmente adiado, ressurgindo após a inclusão de novos elementos na frase, (*Morgada*: 13), mas, mais frequentemente, é simplesmente projectado, para trás ou para a frente, sem a inclusão de novos elementos na frase (*Moisés*: 56; *Cego*: 41).

<Enfeixando>[↑ Joeirando] as minhas reminiscencias de coisas relativas a Irene, <apuro o se> referidas pelo abbade em cartas a Jose de Almeida, **apuro o seguinte**, na correnteza dos annos de 1853 a 1855:

(*Gracejos*: 27)

<Quem>[↑Mas, a fallar verd°, **quem**] tem trez mil peças de seu <não se faz ladrão> tam bem pode <ser ladrão do que deve a>[↑<roubar>[↑ser ladrão da felicit° de]] um filho que <nunca> ainda lhe não custou seis vintens desde q̃ pode trabalhar...

(*Morgada*: 13)

Ao romper da alva, <largar> os <rixosos>[↑turbulentos] accometteram-se peito a peito [↑de clavinas engatilhadas] <**na ponte**>, e dos dois <minhotos>[↑valentes] que cahiram mortalmte feridos [↑ **na ponte**], um era o noivo de Joaquina.

(*Moisés*: 56)

Parece q̃ não tinha outros amores n’este mundo, e deseja [↑ **expirar**], como seu irmão, <**expirar**> nos braços d’ella.

(*Cego*: 41)

Fisicamente, esse ressurgimento pode dar-se em qualquer lugar do texto que não o original (caso contrário seria um retorno), ou seja, o elemento adiado pode ser lançado para a frente, o que acontece nos três primeiros exemplos dados, ou para uma zona mais recuada, caso em que se chama “retro projecção”, como acontece no último exemplo. Característico em *Amor de Perdição* é que essa “deslocação” seja “para um ponto mais adiantado da frase” (Castro 2007: 80). Em *Novelas do Minho* acontecem as duas coisas.

Algumas vezes, projecção e retro projecção aparecem relacionadas no mesmo passo. Tal como se observa no excerto seguinte, “queixumes” é projectado para o lugar de “imp”, onde é muito provável que Camilo fosse escrever “impertinencias”. Esta palavra sugerida não se perde, pois é imediatamente retroprojectada para o lugar original de “queixumes”.

<Aos>/Ás\ <queixumes>[↑ **impertinencias**] do sogro respondia que não precisava de <trabalhar>[↑ labutar sujam^{te}] na terra, por ã seu pai tinha o melhor de 50\$ cruzados em peças, e <ás>/aos\ <imp> **queixumes** da mulher amante e ciosa voltava as costas infastiado.

(Morgada: 16)

Por seu lado, o retorno a um sentido rejeitado pode acontecer, mediata ou imediatamente, sem nenhum outro sentido ter sido admitido entretanto (*Gracejos*: 15) ou após a adopção e rejeição de um novo sentido (*Morgada*: 23), incluindo-se neste último caso também a supressão imediata de elementos entretanto adicionados, regressando-se, assim, à frase inicial (*Gracejos*: 11). Fisicamente, esse sentido original é retomado sempre no mesmo lugar textual.

<Quando entraram> **Quando entraram**, havia conferencia entre os padrinhos de Alvaro e Jose de Almeida.

(Gracejos: 15)

O pedreiro sentiu o abeirar-se gente da sua porta, e deu tento d<e>/o\ <raspar><[↑ tinir]>[↑ **raspar**] de ferro entre a hobreira e o batente.

(Morgada: 23)

— Agradeço a sua compaixão, m^a senhora — ocorreu <[↑ **ironicamt^e**] João Pacheco —; mas peço-lhe que empregue a sua sensibild^e mais oportunamt^e.

(Gracejos: 11)

Encontram-se, por vezes, casos complexos de movimentação de sentido, com ocorrência de projecção, retro projecção e retorno no mesmo período, tal como se verifica no passo seguinte.

— <Vamos> Vem d’ahi, homem — disse Maria ja aborrecida das **impertinentes**>[↑ <pachorrentas>[↓ **impertinentes**]] perguntas do Simeão que [↑, **encostado á sachola**,] parecia jubilar nas **pachorrentas** hypotheses, <encostado á sachola, e **cossando as canellas**> e nas delicias de <cossar as canellas> **cossar** uma perna com a outra alternadam^t.

(Morgada: 32)

Aqui, destacam-se três retornos (“impertinentes”, “cossar as canellas” e “cossar”), uma projecção (“pachorrentas”) e uma retro projecção (“encostado á sachola”). Segundo a minha leitura, “impertinentes” terá sido, primeiro, substituído por

“pachorrentas”, tendo reaparecido no mesmo lugar, quando este último adjectivo foi projectado. A retroprojectão de “encostado á sachola” pode ter ocorrido em qualquer momento, mas parece ser próxima à escrita, devido à sua letra ser semelhante à da escrita em curso. Finalmente, os retornos “cossar as canellas” e “cossar” foram imediatos, como se vê pelo sentido da frase. É também admissível que “pachorrentas perguntas” fosse resultado de uma retroprojectão, que teria sido interrompida, uma vez que a sequência “pachorrentas hypotheses” não foi cancelada e “pachorrentas perguntas” foi substituída por “impertinentes perguntas”. Esta última hipótese, que não pode ser demonstrada, lembra que a subjectividade está inerente a toda a análise crítica e que uma análise genética depende sempre de uma leitura interpretativa.

A propósito da projectão e do retorno, afirma Castro terem ambos uma mesma característica: “a redacção da frase não se achava finalizada no espírito do escritor quando a começou a escrever, o que o leva a ter hesitações quanto a uma forma, que é por instantes rasurada, mas logo restabelecida, ou então a decidir amplificar a dimensão da frase, transferindo para mais longe a forma que acabava de escrever e intercalando antes dela novo material” (Castro 2007: 80). O retorno e a projectão, especificamente imediatos, são, portanto, fenómenos caracterizadores da escrita em bloco (*cf. infra*: p. 358). Ao procurar a melhor forma para fixar a sua ideia, o escritor vai reformulando a frase, organizando os elementos que a compõem, transferindo-os ou eliminando-os e retomando-os, num movimento de regresso constante sobre o já escrito, tal como se observa no exemplo seguinte, em que a referência aos filhos de Pinto Monteiro no momento da sua morte não se perde, mas é reformulada e deslocada para um ponto mais adiantado do texto:

No 1º de desembro, <a> o cego de Landim expirou reclinado <para> [a]o ceio de Narciza ã se sentara no leito para o amparar nos derradeiros arrancos.

<Elle tinha trez filhos>

As suas ultimas palavras [↑ no delirio ã precedeu a morte,] <p><são o> encerram toda a moralidade desta biographia:

<- Tenho trez filhos... <e nem uma unica lagrima.> não ha um que me te>

- Eu tinha trez filhos que creei com tanto amor...

[↑ E mais nada.]

(Cego: 39)

Por vezes, neste processo de composição em blocos de texto, retorna-se a elementos anteriormente rejeitados, tal como ilustram os exemplos seguintes.

<Joaquim, o Faisca,>[↑O filho de Bento pedreiro] <mor> <acabou> morreu em 1809 no Carvalho-d’Este, defendendo a patria da invasão franceza commandada por Soult. Bateu-se com o heroismo do suicida<./,> \ <Como> <Tinha quarenta e tantos annos> ao cabo de <vinte>[↑desoito] annos de salteador, arrostado a todos os perigos, mas <evitan> fugindo a que

o filassem vivo, por que tinha grande horror á força. A final, <foi contado>[↑inscreveram-no] entre os valorosos inimigos da escravidão da patria, e o seu <sangue> cadaver foi mais acatado que o do general Bernardim Freire, assassinado por outros patriotas da laia do Faisca.

IX

Devem lembrar-se que Joaquim de Araujo tinha um filho, que aprendêra em S. Martº do Valle o officio de fogueteiro com o parente de sua mãe.

Aos vinte e <dois> seis annos, quando seu pai <morreu>[↑**acabou**], estava elle ainda na companhia do <seu> velho bemfeitor e mestre, ganhando <laboriosa>[↑alegre]mente o seu pão. Fallecido o parente, alguém lhe disse que elle tinha em villa nova de Famalicão a caza, boa ou má, de seu avô q̃ ninguem lhe podia disputar.

(*Morgada*: 28)

Mas, olhe, <meu amigo>[↑ snr meu], <meça a profundeza do mal em que se o> se o mundo lhe não condemna esta ruim acção, [↑ condemno-lh'a eu, que sou da religião de Jesus que sanctificou <as> **Magdalena**.] <veja><e>/E\scute o q̃ lhe diz o ecco da divina justiça que nos repercute <a>/na\ consciencia. <Quando Jesus Christo escolheu **Maria Magdalena**> O que eu lhe assevero é que a justiça está da parte <d'ella>[↑ desta infeliz mãe:] <- , e que bem aventurados são aquelles que soffrem> e os que fazem iniquid^{es} não são decerto os bem aventurados..." <Não me tome isto como atração p^r outra vida. Não, senhor> <E proseguia descahindo nas formas>

(*Filho I*: 35)

O primeiro exemplo é uma sinonímia, muito provavelmente com vista a evitar a repetição do verbo “morrer”, usado no parágrafo anterior. O autor retoma o verbo “acabar”, que, rejeitado pouco antes, é plausível que ainda estivesse fresco na sua memória. O facto de, no segundo parágrafo, o autor fixar primeiro “morrer” e não “acabar” sugere que este último verbo não foi cancelado em cima para ser usado mais adiante, pelo que não é uma projecção.

O segundo exemplo centra-se na referência bíblica a Maria Madalena, que, tendo sido rejeitada em curso de escrita, acaba por voltar a figurar no texto. Este acrescento parece ter sido feito num momento tardio de revisão autoral, uma vez que a intensidade do traço de escrita da adição contrasta com a do traço da escrita em curso. Esta emenda não pode ser considerada uma retro projecção, pois, tal como no exemplo anterior, o elemento não foi cancelado para ser inscrito noutro lugar do texto.

Este fenómeno de recuperação de elementos antes rejeitados não pode ser classificado como um retorno, uma vez que não consiste no regresso à forma original, ou seja, os elementos não retornam ao sítio de onde foram suprimidos, nem como uma projecção, pois as palavras não são canceladas para serem enviadas para outro lugar; é apenas mais tarde que se dá essa intenção de reaproveitamento. Este fenómeno consiste, portanto, simplesmente num reaproveitamento de uma ideia noutro lugar textual e fundamenta a importância que Grésillon confere ao estudo genético do material rejeitado (*cf. supra*: pp. 54-55).

Redireccionamento e sinonímia

Para além de deslocado ou retomado, o sentido do texto pode ser mantido, apesar da reescrita, ou alterado. No primeiro caso, está-se perante uma sinonímia, isto é, uma substituição lexical que não altera o sentido do texto, tal como se vê nos exemplos seguintes:

É mais funesto, repito; por ã me ocorre hoje, <volt>[↑regress]ando das Caldas de Vizella, uma ²funestissima ¹historia
(Gracejos: 2)

Quem ouvisse discursar o presidente [↑ sociologicamente] ficaria em duvida se <roubar>[↑ furtar] era sciencia ou arte.
(Cego: 7)

– Com quem cuida você ã falla? – repetiu o <tremulo> convulso velho.
(Moisés: 40)

A estatua da Fé, que estava encimando a fachada do palacio d<a>/o\ <Inq> St^o Off^o no Rocio, foi <apeada>[↑derribada] com uma corda e despedaçada em 1821.
(Moisés: 52)

No segundo caso, está-se perante um redireccionamento, ou seja, numa mudança de direcção no sentido do texto, como acontece nos passos seguintes, em que o autor hesita quanto à forma de prosseguir a sua narrativa.

<Às vezes, eram visitados pelo reitor> Acordavam alegres, p^a continuar as funcçoens animaes. <A morgada> <Iam ás feiras semanaes de Barcellos> Viviam para credito da physiologia
(Morgada: 44-45)

Qd^o ia desertar, foi agarrado <e condemnado á morte> e exonerado da farda.
(Viúva III: 25)

O abbade então chorou, <lembrando-se> <apanhando as lagrimas nobreme> ergueu a fronte com arrogancia, e bradou:
(Gracejos: 34)

(...) <crucifica>[↑espicassa]ram-no tantas saudades do seu dinheiro <que andou longo tempo scismatico> <adormecia a chorar>, que morreria abafado, se não <respirasse>[↑desafogasse no odio ao filho].
(Morgada: 15)

Observa-se também em *Novelas do Minho* um outro tipo de redireccionamento atestado por Castro em *Amor de Perdição*: algumas supressões de frases em fim de período ou parágrafo, uma vez que, com este cancelamento, “são cortadas as vias narrativas que elas poderiam ter aberto e que permanecerão insondáveis” (Castro 2007: 84).

– Doutor, eu cá não sei nem posso chorar. A m^a desgraça é não poder chorar. Nunca chorei. Acho que todas as m^{as} lágrimas estão empoçadas á espera que a m^a Ignez feche os olhos... **<Depois, sim, é preciso que>**

– Sua filha não tem doença que nos assuste, Dom Rojo! – atalhou <o medico>[↑o doutor]

(Viúva III: 15)

Guilherme sentou-se, tomou o rosto entre as mãos e soluçou largo espaç<os>/o\, arquejando e tossindo violentam^e. Ella ajoelhou-se, aconchegada dos joelhos d’elle, cingiu-o pelo peito, e exclamou traspasada de angustia:

– Não chores assim, Guilherme!

<– Era preciso q̃>

Elle fitou-a com a vista desvairada.

(Viúva II: 39)

— Não, snr, meu filho não cazou<, **esse grande miseravel so cazará quando>** – <respondeu>[↑ gaguejou] o medico <*res> desanimado e desarmado pelo ar sarcastico do alcaide.

(Viúva III: 16)

– Não é meu filho! Vá para o Brasil, vá para onde quiser. Sua mãe teve cinco mil cruzados de dote. Recebel-os-ha hoje, e ámanhan parta!

<Dois exemplos de>

Fim da primeira parte.

(Moisés: 40)

Da mesma maneira, também algumas adições podem ser consideradas fenómenos de redireccionamento, quando abrem novas direcções narrativas:

Entretanto, Ignez de Valderas voltava de Madrid aconselhada a procurar saude nos ares de Zarza, e em janeiro de 1830 expirava nos braços do pai<.>/\ **<Desde que> [↑no momento em que se esforçava por destruir um pequeno maço de cartas que lhe cahiram das mãos moribundas.]**

(Viúva III: 19)

Maria da<s> Lage, a mãe, <fugira da caza e> disiam que dava em louca, por que não comia, nem bebia, nem chorava<.>/\ [↓<nem> **e, durante a noute, fugira p^a o lado da serra.**]

(Moisés: 10)

Parece-me pertinente juntar neste grupo dos redireccionamentos algumas substituições lexicais, respeitantes a locais, quantidades e datas, que indiciam que o escritor não tinha estes aspectos definidos *a priori*, ou então reajustava-os ao longo da escrita. São, pois, substituições lexicais pontuais, mas que redireccionam o sentido do texto:

Pinto Monteiro, sinceram^t affeição^d ao seu confidente de vinte annos de varia fortuna, acompanhou-o até <Lisboa> ao Porto
(Cego: 24)

Em uma gazeta do Porto, <em janeiro> <p^r outubro>[↑ de 15 de novembro] do mesmo anno de 1851, lia-se esta correspondencia datada no Arco:
(Gracejos: 22)

Em 18<46>/50\, trinta e <trez>[↑oito] annos depois que sahira de Portugal, chegou á sua caza de Cimo-de-Villa em Ribeira de Penna, Ant^o de Queiroz e Menezes, reformado com a patente de general no imperio brasileiro. Tinha <cincoenta e seis>[↑sessenta] annos.
(Moisés: 62)

O redireccionamento inclui desde a mudança de direcção mínima até à mudança de direcção máxima, ou seja, a adopção do sentido oposto (antonímia), tal como se vê nas emendas seguintes:

(...) parece-me q̃ elle [↑ não] disse estatua equestre (...)
(Cego: 2)

– Triste... <não> sim. Custa-me a deixar meu pai, q̃ não tornarei a ver.
(Viúva I: 36)

O invocado <calou-se> respondeu grunhindo:
— Um.
(Gracejos: 19)

E citou o nome da outra, que eu [↑ delicadam^t] não repito, <com>[↑ se bem q̃ não] receio que ella me leia.
(Filho II: 18)

Recordava-se[;] <que <ainda> Thomasia <†aquelle dia> lhe pedira esse berço bonito> mas não saberia dizer <do> o que recordava
(Filho I: 38)

hoje ali pela <sesta veio dizer-me a minha companheira q̃ ella mordida a roupa da cama a dar gritos>[↑ sesta fui achar a m^a <compa> Maria a chorar, mas nada me disse]. (...) Depois, fui <p^rá minha vida,>[↑<tom> regar um campo de milho] e quando <voltei>[↑tornei] a caza á noite,<e,>/inha,\ e perguntei por m^a mulher, soube que ella estava <a chorar>[↑ainda] no palheiro. Fui-me onde a ella, perguntei-lhe o q̃ tinha, e ella <disse-me>[↑ja] <que estava com uma colica q̃ lhe costuma a dar>[↑me não respondeu, por que estava sem acôrdo; peguei n'ella e deitei-a na cama:]
(Moisés: 9-10)

Se as zonas de sentido oposto são facilmente reconhecíveis, o mesmo já não se pode dizer dos locais em que o sentido do texto é alterado de forma mínima. De facto, entre a sinonímia e a antonímia há uma zona ampla e muitas vezes ambígua quanto à distinção da direcção de sentidos. Veja-se, a este propósito, o período seguinte:

Na caza de Romariz, durante essa temporada, apenas <entrara a tristeza>[↑pezaram dias <tristes>[funestos,]] quando se <abriram>[↑fecharam] as sepulturas de Silvestre e sua mulher.

(*Morgada*: 44)

Por um lado, na última emenda, as expressões “abriram/fecharam” designam metonimicamente o enterro de alguém, pelo que o sentido do texto se mantém, apesar de estes dois verbos, descontextualizados, referirem acções opostas. Por outro lado, as primeiras emendas “entrara a tristeza/pezaram dias tristes” e “tristes/funestos”, alteram o sentido do texto de forma muito subtil. Na verdade, não consistem numa simples sinonímia, mas sim na intensificação do sentido anterior, respectivamente através da adopção do verbo “pezaram” e do adjectivo “funestos”. Repare-se, assim, como estas substituições não alteram substancialmente o sentido geral do texto, como aconteceu nos exemplos anteriores. Isto acontece porque este tipo de emendas são trocas lexicais pontuais de apuramento textual. É precisamente o facto de não influenciarem substancialmente o contexto em que estão inseridas que possibilita que este tipo de emendas continue nas provas tipográficas, tal como acontece em:

Duas chalaças <trocadas>[↑ jogadas] [1 terçadas] entre dois amigos”

(*Gracejos*: 2)

Para além das trocas lexicais que não influenciam substancialmente o sentido do texto, há que considerar também o caso das adições (*Viúva III*: 3) e supressões (*Viúva III*: 30), que implicam uma alteração mínima, não substancial, no contexto em que se encontram.

Depois, veio o medico, movido pela compaixão do abandono em q̃ ficára a sua patricia, sobejando-lhe [↑aliás] bens de fortuna para atrahir a si o concurso das pessoas q̃ sabem os trez logares-communs da situação.

(*Viúva III*: 3)

O doutor Antonio <Maria> das Neves Carneiro<, natural de Goes, e residente no Fundão, quando aconteceu a> foi condemnado a degredo para as provincias do sul do reino.

(*Viúva III*: 30)

Para além da substituição, o fenómeno da adição é, por excelência, o meio através do qual o escritor completa e aperfeiçoa o seu texto. Cada adição acarreta necessariamente novos sentidos, mas geralmente estes não alteraram substancialmente o sentido da narrativa. Assim, por exemplo, no passo seguinte, reconhecem-se cinco locais de apuramento textual, sendo que nenhum deles altera substancialmente o sentido inicial do texto: quatro mediatos, o primeiro por meio de uma substituição e os restantes três por meio de adições; e um imediato, por meio de uma substituição lexical.

O que <sei>[↑**affirmo**] é que o morgado de Cima-de-Villa, chegando [↑**ha dois mezes**] de ferias de Coimbra, [↑**onde estuda mathematica,**] pediu ao vigario de Sancta Marinha q̃ o cazasse com Josefa de S^{to} Aleixo. O vigario recusou-se e avisou <o pai de Ant^o> **Christovão de Queiroz pai do cadête**. O fidalgo sahiu, como o snr sabe, com o filho para a capital; e lá, como o filho quizesse fugir-lhe [↑**ou recuzasse obedecer-lhe**], mettemo-o no Limoeiro.

(*Moisés*: 14)

Como classificar estes casos de substituições, supressões e adições que não alteram significativamente o sentido do texto, distinguindo-se, por esta razão, dos redireccionamentos antes apresentados? Rigorosamente, a categoria do redireccionamento inclui desde a mudança de sentido mínimo até máximo, no entanto encaixar todos estes casos indistintamente nesta categoria não espelha fielmente a realidade complexa da reescrita, pois elimina a diversidade de emendas existentes na obra. Por esta razão, julgo ser preferível classificar como redireccionamento as emendas onde há uma mudança clara de sentido do texto e contabilizar separadamente os casos em que o sentido do texto é minimamente alterado por meio de substituição, adição e supressão. Posteriormente, perante os valores resultantes desta contabilização exaustiva, poder-se-á tirar conclusões mais reveladoras sobre o processo de escrita da obra em estudo (*cf. infra*: p. 274).

Veja-se, a este propósito, o passo seguinte:

O desamparo de Thereza seria <completo>[↑**m^s afflictivo**], se o medico não providenciasse com zelo paternal na situação da viuva em terra estrangeira. Ignez visitou-a, quando o cadaver de Guilherme estava sobre terra; e sentiu desopprimir-se-lhe a alma <quando>[↑**logo q̃**] Thereza lhe disse que <ia>[↑**tencionava ir**] para a companhia de sua mãe. A filha do alcaide <conhecia>[↑**presentia**] q̃ a prezença d'aquella mulher [↑**fascinadora**] <era>[↑**seria**] [↑ **sempre**] uma ameaça á sua felicidade; **po<r>is** que Antonio Maria das Neves, a proposito da <infermidade>[↑**doença**] do ourives, tinha sempre uma allusão que fazer á <formosura>[↑**gentileza**] da sua patricia. Desde que <Thereza>[↑**a viuva**][, com um **enfasiado tregeito,**] lhe deu a certeza de se retirar [↑**p^a Portugal**], Ignez arrependeu-se de a ter tractado tão desamoravelmt^e; e, querendo explicar com futeis pretextos a longa separação e quebra apparente da antiga amisade, a portugueza interrompeu-a com uma sobrançeria [↑**ainda**] mais offensiva q̃ estas palavras:

– A senhora quiz justificar as damas de Zarza que a não querem conhecer.

(*Viúva III*: 1)

Neste excerto, a esmagadora maioria de emendas prova alterações mínimas do sentido do texto, quer através de substituições (“completo/m^s afflictivo”; “quando/logo ã”; “ia/tencionava ir”; “conhecia/presentia”; Thereza/a viuva”; “formosura/gentileza”), quer através de adições (“fascinadora”; “sempre”; “com um enfastiado tregeito”; “p^a Portugal”; “ainda”). Apenas uma minoria mantém o sentido do texto através de trocas sinonímicas (“por/pois”; “infermidade/doença”).

Existe ainda um outro caso de classificação complexa no que respeita ao sentido do texto que consiste num tipo de emendas em que o sentido do texto não muda propriamente, apenas ganha uma nova forma discursiva. Neste caso, o sentido do texto está previamente definido, mas assiste-se ao escritor a procurar a melhor forma para o fixar por escrito:

Depois, a febre remittiu; ficou pallida, fraca, e sentava-se a chorar, a cada instante, **<se a sombra do esposo lhe avultava> por ã via o esposo em tudo que lhe suggeria uma recordação.**

(*Viúva III*: 1)

Quem indusira o lavrador de Lamella a vender as terras foi Amaro Fayal, **<convidando-o a ser seu socio em> offerecendo-lhe socied^e em negocio ã rendia 200%.**

(*Cego*: 24)

Desde 1826 ate <fever> março de 1828, Ignez de Valderas **<conviveu intimamente> <particularizou intimidades> frequentou a casa de Guilherme com assiduidade.**

(*Viúva II*: 31)

Mas, na proxima semana, **<cessavam as obras do> a obra da casa nova parára.**

(*Morgada*: 33)

<Dou-lhe tudo; menos o meu perdão>[↑ Tudo lhe deixo; mas perdoar-lhe não posso...”]

(*Filho I*: 27)

(...) correspondem <a um><[↑ ao]>[↑ a um] *padre Amaro* que <<**afoga**> submerge o **filho** com suas **mãos** depois que o **ata a uma pedr> prende o filho a uma pedra** e o **afoga** com suas **mãos**.

(*Filho II*: 11)

Nos exemplos anteriores, as emendas destacadas apontam, não para uma transformação do sentido do texto, mas sim para reformulações discursivas. Dentro deste grupo julgo poder incluir também o caso das reordenações de texto, uma vez que o sentido não se perde, apenas é organizado de maneira diferente, tal como se vê na frase seguinte:

D. Helena da Penha, <que> ²na ³sua ⁴terra <era> ¹chamada a *Morgada velha*.

(*Gracejos*: 3)

Este tipo de reformulações discursivas é, tal como a projecção e o retorno, caracterizador da escrita em blocos. Na verdade, numa reformulação discursiva podem mesmo reconhecer-se retornos ou projecções, não apenas de ideias, mas de expressões exactas, como é bastante claro nos dois exemplos seguintes:

- <Quem via os dois[↑ , o cego e o moço,] sem o sentimento **indulgente da caridade** disia que os **olhos d<e>/o\ <Amaro Faial> moço e a perversidade do cego completavam>** Pessoas escassas de **caridade indulgente** disiam que a **maldade do cego e os olhos do moço completavam** dois refinados maraus.

(*Cego*: 6)

Estendendo a mão, <topou o <berço>[↑vulto] **engastado nas ramas** de um amieiro <em que prendiam as boias de um pardelho> **curvadas pelo peso de uma rede cuja boias trapejavam nos flancos da>** tocou na face <fe> tepida da criança. O berço <engastara-se>[↑quedara-se enleiado] **na ramagem** de um salgueiro <curvado>[↑vergado] **pelo peso de uma rêde**, ou pardêlho, como la dizem, que [↑d'ali, atad<a>/o\ n'elle,] atravessava para a margem da Insua, [↑- um bosque de choupos assim chamado.] **As boias** <agitadas><[↑†]><[↑com propriede]>[↓arfadas] pela corrente chofravam **nos flancos** do berço[.] <que era pan> Francisco Bragadas exclamou levantando a canastr<a>/i\ nha<,>:

(*Moisés*: 41)

Como classificar estes casos que não são nem sinonímia nem redireccionamento de sentido, mas buscam essencialmente a melhor forma de materializar textualmente um sentido predefinido, mas ainda não definitivamente formulado mentalmente? Tal como no caso anterior, penso ser mais proveitoso contabilizar estes casos separadamente para uma percepção final mais rigorosa da realidade em estudo. Desta forma será possível distinguir:

- a) zonas de pura criação narrativa, marcadas principalmente pelo redireccionamento, onde se assiste ao escritor a inventar, frase a frase, palavra a palavra, as peripécias da sua narrativa, o perfil e intervenções das personagens, e outras categorias narrativas como o tempo e o espaço;
- b) zonas de criação discursiva, marcadas por retornos, projecções e reformulações discursivas, onde se observa o escritor a procurar a forma de materializar um sentido previamente adquirido, que nunca se perde, mas se transforma linguisticamente;
- c) e zonas de apuramento textual, assinaladas por sinonímia e alterações mínimas de sentido, onde o escritor procura apurar o sentido do seu texto, através de emendas pontuais e essencialmente lexicais.

Para além destes casos de classificação ambígua, há ainda que ter em conta, numa análise genética deste tipo, um conjunto de emendas em que não é possível definir o sentido do texto, ou porque não se sabe o que lá estava escrito, ou porque constituem apenas ajustes gramaticais, alterações de pontuação ou correcções ortográficas. Também as emendas deste tipo serão contabilizadas separadamente, para que possa ser definida a percentagem que ocupam na totalidade das emendas da obra.

Tendo em conta o exposto, determinaram-se as seguintes categorias de classificação quanto à direcção de sentido do texto: 1. projecção e retro projecção; 2. retorno; 3. sinonímia; e 4. redireccionamento.

Para além destas quatro categorias, contabilizar-se-ão os três grupos seguintes: 5. alterações mínimas do sentido do texto, por meio de substituição lexical, adições e supressões; 6. reformulações discursivas, incluindo reordenações; e 7. emendas em que não é possível determinar o sentido do texto (incluindo alterações de pontuação, correcções ortográficas, ajustes gramaticais e lugares indecifráveis).

Emendas do manuscrito

O levantamento exaustivo destes fenómenos nas emendas autorais manuscritas de *Novelas do Minho* permitiu chegar às seguintes conclusões, sintetizadas na tabela e no gráfico seguintes:

DIRECÇÃO DE SENTIDO	IMEDIATA	MEDIATA	?	TOTAL	%	
1. Projecção e retro projecção	183	267	12	462	6%	38%
2. Retorno	127	62	37	226	3%	
3. Sinonímia	115	258	142	515	7%	
4. Redireccionamento	1286	361	101	1748	22%	
5. Alterações mínimas	547	2338	603	3488	45%	62%
6. Reformulação discursiva	190	112	68	370	5%	
7. Outros	639	153	171	963	12%	
Total	3088	3551	1134	7773	100%	100%

Tabela 29
Direcção de sentido das emendas manuscritas



Gráfico 45
Direção de sentido das emendas manuscritas

Tal como é possível verificar, as categorias 1 a 4 (sombreadas) representam apenas 38% da totalidade das emendas manuscritas, correspondendo os restantes 61% às categorias 5 a 7. Estes dados fundamentam, portanto, por si só, a necessidade de uma análise do sentido do texto ter em conta a realidade específica da obra em estudo. Neste caso, as categorias de análise atestadas em *Amor de Perdição* (redirecionamento, projecção e retorno) cobrem apenas uma pequena parte (38%) da realidade de *Novelas do Minho*.

Atente-se, por fim, no gráfico seguinte, que ilustra, por ordem decrescente, a quantidade de emendas atestada em cada um dos grupos.

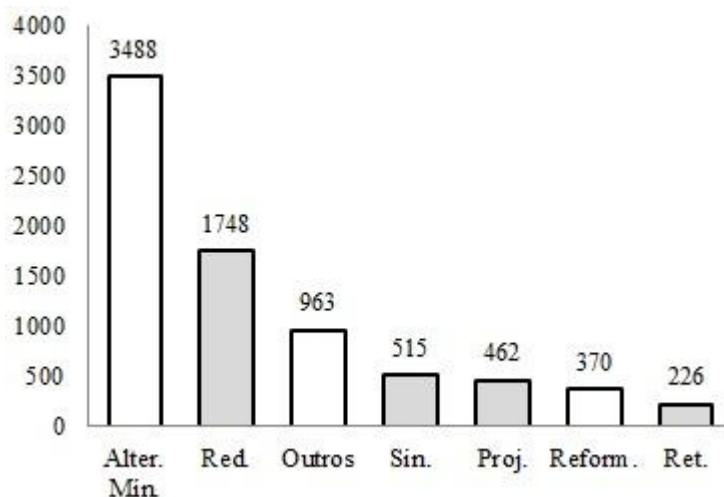


Gráfico 46
Categorias de classificação de direção de sentido

Do exposto, sobressai que a categoria com maior número de ocorrências em *Novelas do Minho* é o grupo de emendas que não representam uma alteração substancial do sentido do texto. Esta categoria representa 45% da totalidade das emendas manuscritas da obra em questão, patenteando um trabalho de apuramento lexical, predominantemente mediato (2338 emendas mediatas para 547 emendas imediatas), que testemunha, assim, um processo de revisão autoral, envolvendo diferentes quantidades de texto ao longo do processo de escrita.

Tal como se verifica na tabela seguinte, as emendas atestadas neste grupo são maioritariamente substituições (65%), seguidas de adições (31%), sendo as supressões uma minoria (4%).

ALTERAÇÕES MÍNIMAS	IMEDIATA	MEDIATA	?	TOTAL	%
Substituições	530	1226	507	2263	65%
Adições	0	1090	10	1100	31%
Supressões	17	22	86	125	4%
Total	547	2338	603	3488	100%

Tabela 30
Operações de escrita das alterações mínimas de sentido do texto

Estes dados aproximam-se do observado no manuscrito de *A História de Gabriel Malagrida*, ou seja, uma predominância de substituições lexicais. No entanto, ao contrário da tradução, em que esta operação ocorre tanto mediata como imediatamente, em *Novelas do Minho* a substituição lexical é destacadamente mediata, testemunho de um trabalho de revisão posterior ao momento da escrita.

Estes dados originais sustentam assim o que fora por mim defendido em trabalho anterior (Pimenta 2009): a existência de processos de escrita diferentes em *Amor de Perdição* e *Novelas do Minho*. Na verdade, o grupo das emendas que provocam uma alteração mínima do sentido do texto aponta para um trabalho de apuramento textual, predominantemente mediato, inexistente no manuscrito de *Amor de Perdição*, mas presente maioritariamente na novela.

O redireccionamento, principalmente imediato, é a segunda categoria com mais atestações em *Novelas do Minho*, o que fundamenta que, à semelhança de *Amor de Perdição*, Camilo não “se tinha munido de um plano completo da narrativa, com todos os pormenores das suas peripécias, nem tinha ideias fixadas quanto ao perfil, os dados

biográficos e as intervenções de cada personagem” (Castro 2007: 69). Os valores inscritos na tabela 29 espelham como em 22% da totalidade das emendas manuscritas o sentido do texto foi alterado, maioritariamente em curso de escrita (1286 emendas imediatas para 361 emendas mediatas), o que contrasta com os apenas 7% em que foi rigorosamente mantido por meio de substituições sinonímicas, maioritariamente mediatas (258 emendas mediatas para 115 imediatas).

Tendo em conta o valor total que a categoria “Outros” representa na totalidade das emendas manuscritas (12%), é de concluir que as pequenas, mas numerosas, hesitações em curso de escrita, que haviam sido espelho de uma escrita nervosa e veloz em *Amor de Perdição*, são também uma idiossincrasia camiliana no manuscrito *Novelas do Minho*.

Por fim, os valores respeitantes às restantes categorias de análise ilustram a quantidade de vezes em que o sentido do texto é projectado (6%), retornado (3%) ou simplesmente reformulado discursivamente (5%). Estes fenómenos ocorrem predominantemente no acto da escrita em curso, excepto a projecção e retro projecção, que têm maioritariamente lugar em momento de revisão. Dos três fenómenos de movência do sentido do texto (projecção, retro projecção e retorno), repara-se, através dos valores expostos na tabela seguinte, como a projecção é o mais frequente (56%), seguida pelo retorno (33%) e, finalmente, pela retro projecção (11%).

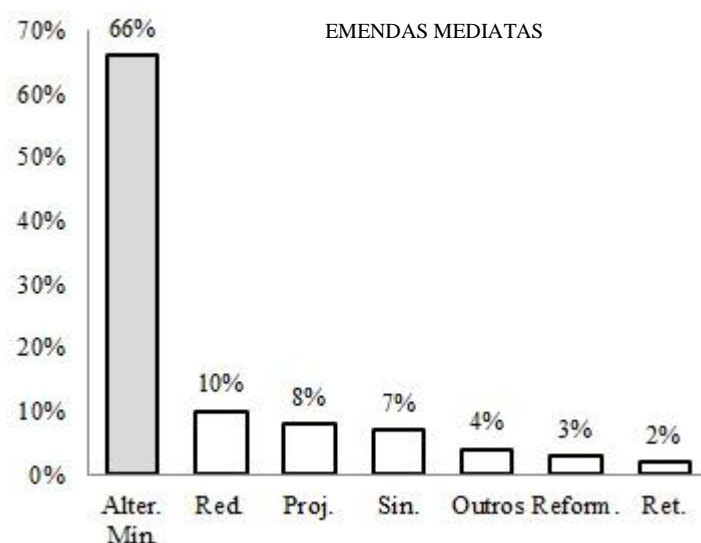
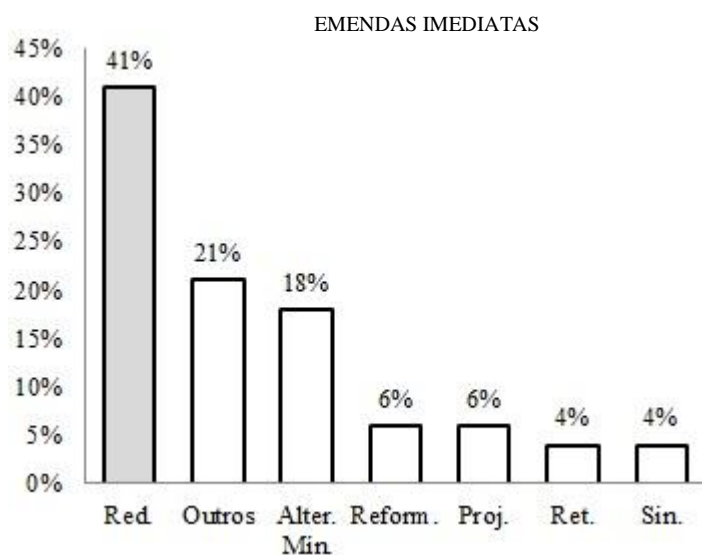
EMENDAS	PROJEÇÃO	RETROPROJEÇÃO	RETORNO	TOTAL
Imediatas	166	17	127	310
Mediatas	211	56	62	329
?	7	5	37	49
Total	384	78	226	688
%	56%	11%	33%	100%

Tabela 31
Ocorrências de projecções, retro projecções e retornos

Das três realidades acima referidas – zonas de pura criação narrativa; zonas de criação discursiva e zonas de apuramento textual –, conclui-se que, no manuscrito de *Novelas do Minho*, se destaca com grande evidência a última. Estes lugares de apuramento textual (principalmente mediato) são marcados por alterações sinonímicas e por alterações mínimas do sentido do texto, resultantes do esforço do escritor em aperfeiçoar o seu texto. As zonas de pura criação narrativa ocupam o segundo lugar de destaque no manuscrito em questão, caracterizadas principalmente pelo fenómeno do

redireccionamento puro, principalmente imediato, que consiste na invenção em curso de escrita das peripécias da sua narrativa, do perfil e intervenções das personagens. Por fim, a existência de retornos, projecções e reformulações discursivas identifica zonas de criação discursiva, maioritariamente imediatas, onde se observa o escritor a trabalhar linguística e sintacticamente o seu texto, procurando a melhor forma de materializar um sentido previamente adquirido.

Os gráficos seguintes permitem visualizar a percentagem de cada categoria de direcção do sentido, nas emendas mediatas e imediatas.



Gráficos 47 e 48
Direcção de sentido e cronologia das emendas

Saltam à vista as alterações mínimas do sentido do texto nas emendas mediatas (66%) e o redireccionamento nas emendas imediatas (41%). Questionei atrás a relação entre cronologia da emenda e modos de escrita com programa e em processo, baseada na existência de emendas imediatas que não redireccionam o sentido do texto (*cf. supra*: pp. 224-225). No entanto, os resultados dos gráficos anteriores demonstram que, em *Novelas do Minho*, como em *Amor de Perdição*, o tipo de emenda imediata mais frequente é o redireccionamento. Isto significa que o modo de escrita da novela é, tal como o romance, em processo, ou seja, sem a existência de um plano prévio escrito e com muitas decisões a serem tomadas em curso de escrita. A novidade da novela face ao romance é, sim, a existência de substituições que não implicam uma alteração substancial do sentido do texto, predominantemente mediatas, o que revela uma revisão textual inexistente no romance, que atenuasse a diferença esmagadora de emendas imediatas.

Emendas da 1.^a edição

A classificação exaustiva das emendas substantivas da 1.^a edição segundo este tópico da direcção do sentido do texto permitiu chegar às conclusões a seguir sintetizadas:

DIRECÇÃO DE SENTIDO		I	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII	TOTAL	%	
Sinónimos		25	21	24	16	6	13	14	10	5	8	142	21%	
Redireccionamentos		3	2	3	2	6	4	3	3	1	7	32	5%	
Alterações Mínimas	Sub	21	27	38	36	18	17	33	13	9	18	230	34%	62%
	Ad	13	18	12	15	10	19	20	14	6	6	133	20%	
	Sup	5	8	9	5	3	5	6	2	4	4	51	8%	
Reformulações		4	8	11	5	3	4	6	1	0	3	45	7%	
Projecções		0	0	0	2	0	3	0	2	0	0	7	1%	
Retornos		3	2	2	4	1	5	5	2	0	2	26	4%	
Total		74	86	99	85	47	70	87	47	25	48	668	100%	

Tabela 32
Direcção de sentido das emendas da 1.^a edição

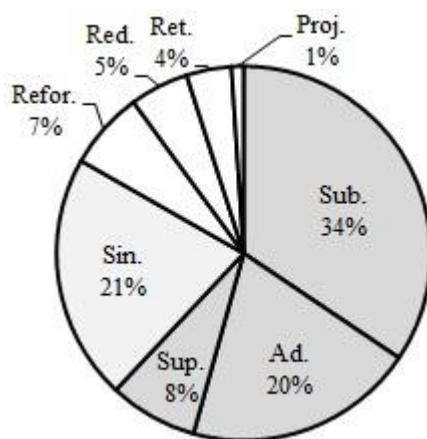


Gráfico 49
Direcção de sentido das emendas da 1.ª edição

Tendo em conta o padrão de escrita camiliano que tenho vindo a analisar, estes resultados revelam que, tal como seria de esperar, a maioria das emendas substantivas que Camilo fez nas provas tipográficas de *Novelas do Minho* consiste em alterações mínimas do sentido do texto (62%), maioritariamente por meio de substituições (34%) e adições (20%) e somente 8% por meio de supressão de elementos, tal como acontecera nos momentos de revisão no manuscrito. A manutenção do sentido do texto em 21% das emendas é outra realidade com impacto maior, por oposição aos redireccionamentos que sofrem uma importante redução de ocorrência relativamente às emendas manuscritas. Projeções e retornos mantêm uma atestação muito reduzida, o que é natural, uma vez que estes fenómenos são, como referi anteriormente, característicos da fase redaccional, que se acha finalizada no texto impresso.

Estes dados sustentam que o trabalho de Camilo sobre as provas tipográficas se limita a pequenos ajustes de apuramento textual, ao contrário de outros escritores, como Eça de Queirós ou Fernando Pessoa, que continuam, nesta fase mais recente do processo de escrita, um profundo trabalho redaccional iniciado nos manuscritos. Esta diferença de processos de escrita pode justificar-se pelo facto de o escritor de Seide subsistir unicamente da escrita e precisar, por isso, de produzir muito e muito depressa para garantir o seu sustento. No caso de *Novelas do Minho*, havia prazos estipulados para a publicação dos fascículos mensais, pelo que, depois de enviar cada manuscrito para tipografia, o escritor provavelmente pouco se demorou na revisão do seu texto em provas tipográficas.

6. Amplitude

Tal como foi exposto no capítulo precedente, amplitude diz respeito à distância textual estabelecida entre dois lugares de alguma forma relacionados. A amplitude é mínima nas emendas imediatas e pode ser muito variável nas emendas mediatas, oscilando, no caso destas últimas, entre dois limites situados na mesma frase, distanciados por poucas palavras, e dois limites situados a grande distância, separados por muitos parágrafos. Para dar conta desta variação, estabeleci a seguinte escala de classificação, por ordem crescente:

a) **mesma frase**: quando a distância entre os dois limites não ultrapassa o âmbito da frase, podendo eles estar separados por um número variável de palavras, tal como acontece no exemplo seguinte, em que a escrita sem hesitação do verbo “obrigam” implica a existência prévia de um sujeito que com ele concorde, pelo que é necessário que a adição de “a soledade e” tenha sido anterior à escrita do verbo. Neste caso, ambos os limites estão distanciados por apenas três palavras dentro da mesma frase “o desamparo a”.

Ao mesmo tempo, Josefã <dava>[↑ era] mais um dos inumeráveis exemplos da força prodigiosa da mãe, quando [↑ **a soledade e**] o desamparo a obrigam a <valer>[↑ socorrer]-se de si mesma.

(*Moisés*: 37)

b) **frase contígua**: quando os dois limites, ultrapassando o âmbito da frase, se encontram em frases contíguas, dentro do mesmo parágrafo. Isto acontece, por exemplo, no passo seguinte, onde se verifica que a hesitação quanto ao nome da personagem histórica, patente na substituição de “Maria Stuart” por “Agrippina”, está resolvida, quando o nome “Agrippina” é adoptado sem dúvida na frase seguinte à emenda. Aqui, os limites estão distanciados por cinco palavras “<a envenenadora> Isto de chamar”.

<†>/Certa\ carioca esposa de um [↑ João Tinôco,] portuguez, fizera assassinar [↑ com veneno] o marido por um[a] <negro><[↑ escravo]><[↑ mulato]>[↑ escrava]; mas com tal resguardo que o conjugicídio não <transpos>[↑ escoou] [d]os muros da chacara <em que>[↑ onde] ella <vivía e> <gosava> impunemente <outras> se dava ás dilicias de <Maria Stuart>[↑ Agrippina]<, >.\ <a envenenadora> Isto de chamar A<gg>/g\rippina á viuva [↑ de João Tinôco] é excesso de erudição.

(*Cego*: 16)

c) **algumas frases**: quando os dois limites se encontram, não em frases contíguas, mas separados por um número variável de frases, dentro do mesmo parágrafo, tal como se verifica no exemplo seguinte, em que a dúvida quanto ao nome da protagonista de *Morgada* aparece resolvida cinco frases após a emenda (“Aos oito annos...”; “<A cara era grande...>”; “Aos desoito annos...”; “A fertilidade do peito...”; “Felisarda tinha uns archejos...”).

Em 1826, quando Silvestre ja <não con> desesperava da fecundidade da esposa, em annos bastante serodios, deu-lhe ella uma menina que se chamou <Januaria.>[↑**Felizarda.**] <Outo>[↑Aos oito] annos <depois>, a <menina>[↑moça], filha unica, <chamava-se a>[↑e <ja> conhecida pela] morgad<a>/inha\ de Romariz, <e crescia e alargava na doce folga de mocinha que> ja bastante espigada e gorda, levava folgada <vida> infancia, comendo quanto lhe cabia nos aparelhos <aliment> digestivos. <A cara era grande, mas bem ageitada, a curva das espaldas tumescente> Aos desoito annos, composeram-se-lhe as feçoens com proeminencias <grandiosas>[↑grandes], mas <correctas>[↑esbeltas]. <Os> <seios altos><[↑relevos]>[↑A fertilidade do peito] disia<m> com a curva [↑tumecente] das espaldas. **Felisarda** tinha uns archejos de cansasso que a enrubesciam e agraciavam.

(*Morgada*: 34)

d) **parágrafos contíguos**: quando os dois limites se encontram, já não no mesmo parágrafo, mas em parágrafos contíguos. O excerto seguinte abre com a substituição do nome “Januario Euzebio Guimaraens” por “Dionisio Jose Braga”. Este novo nome surge escrito sem hesitação dois parágrafos após a emenda, mas, já no parágrafo contíguo, é possível verificar que a decisão quanto à mudança do nome estava tomada, quando os nomes eliminados, “Januario” e “Euzebio”, são atribuídos a duas novas personagens.

Esta curiosidade tresnoitava <Januario Euzebio>[↑ **Dionisio Jose**] <Guimaraens>[↑ **Braga**].

Era um sujeito entre trinta e trinta e quatro annos. Praticára na botica do hospital de Braga, e tinha o curso pharmaceutico na eschola do Porto. Sabia a preceito <o>/a\ s<eu>/ua\ <of> arte, e est<e>/a\ v<e>/a\ <quase a inventar umas <pastilhas>[↑ †] [↑ inventadas ha dois *seculos] contra flatulencias e irritaçoes nas †>[↑ inventando pastilhas para molestias incuraveis,] quando foi despedido do hospital por ter desencaminhado a filha da enfermeira, uma rapariga de bo<m>/ns\ costumes, como são todas as raparigas antes de terem mãos costumes. Foi ser ajudante de botica no Porto, em casa do <[↑ *sen]> **Januario** da Rua-<c>/C\han, q̃ o despediu, por que elle <escrevera um bilhete suspeito> <lhe namorava uma <*comadre> sua>[↑ lhe seduzia epistolarmente uma sua] comadre <[↑ †]> [↑ e commensal; <de pharmaceutica;>] passou para caza do **Euzebio** da <r>/R\ua de Cedofeita, d’onde sahiu por motivos egualmente eróticos.

(*Filho II*: 1-2)

e) **alguns parágrafos**: quando os dois limites estão distanciados por um número variável de parágrafos, como se ilustra no passo seguinte, em que o nome “Tecla” aparece escrito sem hesitação dois parágrafos após a substituição assinalada.

Os dons do espirito não eram transcendentos, nem <obrigariam> talvez bastantes para sedusirem <um segundo>[↑ outro] marido: D. <Maria>[↑ **Tecla**] era idiota.

O cachetico expirou nos braços do cego, despedindo-se da esposa com uma olhadela cheia de saud^{es}, e talvez de esperanças no paraíso de Mafoma, em que as mulheres velhas remoçam. Ella <atirou-se a chorar aos braços> chorou copiosam^e, e declarou q̃ <era> aquelle morto [↑ era] o terceiro marido que lhe fugia para o ceo. Elles tinham tido razão em fugir todos[.] <fosse p^a onde fosse.>

D. Tecla<, *como foi> passou para caça do cego, <sem> com todo o resguardo de seu pudor, acompanhada pela <irman>[↑ mana] Neves.

(Cego: 27-28)

É possível que uma amplitude medida dentro da mesma frase tenha maior número de palavras mediadoras do que uma amplitude medida entre frases contíguas, o mesmo podendo acontecer no caso de amplitudes medidas entre emendas dentro do mesmo parágrafo em relação a emendas em parágrafos contíguos. No entanto, optou-se por não estabelecer a amplitude de uma emenda em função do número exacto de palavras que se encontram no meio de cada limite, situação que se tornaria inoportável nos casos de amplitudes de muitos parágrafos, mas sim em função da mudança de frases e parágrafos.

Na aplicação desta categoria de análise ao objecto de estudo, foram considerados dois tipos de medição da amplitude, com potencialidades hermenêuticas distintas: no primeiro, a quantidade de texto existente entre dois limites textuais relacionados é elucidativa sobre o alcance textual de algumas emendas de revisão ou sobre a área textual implicada nalgumas emendas em curso de escrita; no segundo, a medição da amplitude elucida acerca do momento textual máximo em que uma emenda mediata pode ter sido realizada, contribuindo para o esclarecimento da questão temporal das emendas mediatas. Veja-se em que consiste, mais em pormenor, cada um deles.

6.1. Medição de amplitude que permite determinar o alcance textual de emendas de revisão e em curso de escrita

Neste primeiro grupo, foram atestados os seguintes casos: 6.1.1. emendas múltiplas, 6.1.2. projecções, retroprojectões e retornos e 6.1.3. emendas que procuram evitar repetições lexicais. A medição da amplitude nestes três casos é evidente, pois os limites textuais sobressaem de forma clara. Esta medição consiste em definir a quantidade de texto existente entre 6.1.1. a emenda livre e cada uma das emendas ligadas por ela motivadas, 6.1.2. o lugar de origem da emenda e o lugar para onde ela é projectada, retroprojectada ou retornada e 6.1.3. duas lições semelhantes, a segunda delas suprimida para se evitar a repetição. Este tipo de medição de amplitude esclarece, como já referi, sobre a área textual envolvida no processo de revisão, no caso das emendas mediatas, ou sobre a quantidade de texto envolvida no momento da escrita em curso, no caso das emendas imediatas.

6.1.1. Emendas múltiplas

Recorde-se que emendas múltiplas são aquelas que implicam ajustes gramaticais ou lógicos noutros lugares da frase, podendo isto ocorrer em curso de escrita ou em momento de revisão (*cf. supra*: p. 213). São constituídas por uma emenda principal e pelos ajustes gramaticais, variáveis, que ela motiva. Sendo “uma emenda única, de natureza múltipla” (Castro 2007: 74), este conjunto, formado por emenda principal e emendas ligadas (os ajustes gramaticais), é contabilizado uma única vez.

Quer a emenda principal que motiva esses ajustes seja mediata, quer seja imediata, as emendas a ela ligadas, ou seja, os ajustes por ela motivados, são sempre mediatos, pois ocorrem sobre elementos já escritos, que são objecto de revisão. Naturalmente, é possível medir-se a amplitude entre cada uma das emendas ligadas e a emenda principal que as motiva. Esta amplitude é maioritariamente pequena e restrita ao âmbito da frase, embora haja casos que o ultrapassam. Veja-se o exemplo seguinte:

A sexta pessoa do gupo, q̃ <se> povoava <a>/o\ <ilh> **cinceiral** do Vizella, era um dos Saint-Preux portuenses...

(*Gracejos*: 7)

Aqui, a substituição “ilh/cinceiral” é imediata, pois é feita na linha mesmo antes de a palavra substituída ter sido concluída. O mais natural é que o ajuste de género por ela motivado (“a/o”) seja contemporâneo a essa emenda. Assim, apesar de o ajuste ser

mediato, a sua amplitude é muito curta (apenas uma palavra a mediar o momento em que foi feito e o momento da escrita).

No passo seguinte, o conjunto de emendas visa alterar a forma de tratamento do abade de Santa Eulália a José de Almeida, através da passagem da terceira pessoa do singular para a segunda do plural:

O meu amigo escreveu-lhe. Na volta do correio, a resposta disia assim: *O desgraçado, a quem <a senhoria escreve>[↑ escreveis], morreu. Subsiste um penitente <que lhe>[↑ a] roga[r-J]<[↑ lhe]>[↑ vos] de mãos postas que, antes d<os>/o\ inverno da vida, offereça[is] a Deus as <suas>[↑ vossas] lagrimas em desconto das que <fes>[↑ fizestes] chorar.*

(Gracejos: 15)

Estas emendas são múltiplas, pois “implicam mudanças conexas em dois ou mais lugares, por razões de concordância gramatical ou lógica” (Castro 2007: 74). Na verdade, a primeira emenda (“a senhoria escreve/escreveis”) motivou quatro emendas na frase contígua (“rogar-lhe/rogar-vos”, “offereça/offereçais”, “suas/vossas” e “fes/fizestes”). Apesar de implicar intervenções em cinco lugares diferentes do texto, este conjunto de emendas é contabilizado uma única vez, pois é tratado “como uma emenda única, de natureza múltipla” (Castro 2007: 74).

Reveja-se, por fim, o caso da emenda múltipla mais extensa de toda a obra (*Cego*: 29), atrás já mencionada (*cf. supra*: p. 214):

Algumas cartas amorosas em papel perfumado lhe <enviar<am>/a>[↑ enviou] <os>[↑ o mais galan dos] funcionarios d<a>/e\ Famalicão[.] <<ja> pelo correio.> <ja por medianeiras superiores as do> Tecla relia as cartas com secretas delicias; mas, no exterior, fingia-se de uma izempção q̃ faria envergonhar Arthemisa, viuva de Mausólo<, e Penelope> e as <outras>[↑ combustiveis] viuvias do Malabar. Perguntava á sua amiga Neves q^m era<m> <os>/o\ tol<os>/o\ q̃ lhe escrevia<m>; e, rindo com a garridice arisca dos deseseis annos, <p> disia que seria grande pagode mangar com elle<s>, respondendo-lhe<s> ás cartas. [§] A mana do cego segredava ao irmão:

(*Cego*: 29)

Neste lugar, a substituição mediata “os funcionarios/o mais galan dos funcionarios” implicou ajustes gramaticais em sete lugares ligados (“enviaram/enviara”, “eram/era”, “os/o”, “tolos/tolo”, “escreviam/escrevia”, “elles/elle” e “respondendo-lhes/respondendo-lhe”), no sentido de transformar o plural antes requerido pelo anterior sujeito em singular. A amplitude aqui medida é a mais extensa neste grupo de emendas múltiplas: as emendas ligadas distanciam-se duas frases da emenda principal, mas não excedem o âmbito do mesmo parágrafo.

Tal como se verifica na tabela seguinte, apesar de serem sempre de revisão, as emendas ligadas são realizadas num ponto textual próximo ao momento da escrita, se forem motivadas por uma emenda livre imediata (o que acontece 309 vezes, 26%), porém, no caso de serem motivadas por uma emenda livre mediata (758 vezes, 65%), não é possível saber, a maioria das vezes, quando foram realizadas relativamente ao momento da escrita⁹¹.

AMPLITUDE	IMEDIATA	MEDIATA	?	TOTAL	%
Mesma frase	309	722	98	1129	97%
Frase contígua	0	4	2	6	0%
Algumas frases	0	8	0	8	1%
Parágrafo contíguo	0	3	0	3	0%
Alguns parágrafos	0	21	2	23	2%
Total	309	758	102	1169	100%
%	26%	65%	9%	100%	

Tabela 33
Emendas ligadas motivadas por emendas mediatas, imediatas
ou emendas cuja cronologia não pode ser conhecida

É, no entanto, sempre possível medir a área textual que separa cada emenda ligada da emenda livre que a motiva. Tal como se verifica no gráfico seguinte, na esmagadora maioria das vezes (1129 ocorrências, correspondentes a 97%), esta distância é muito pequena, restrita ao âmbito da frase. Este âmbito só é ultrapassado 40 vezes (3%), mas nunca no caso de emendas ligadas a uma emenda livre imediata. Destas exceções, sobressaem 23 casos (2%) em que uma emenda ligada está distanciada alguns parágrafos da sua emenda livre, correspondendo estas emendas a ajustes lógicos, nomeadamente regularizações ortográficas de palavras repetidas e regularizações de topónimos e antropónimos.

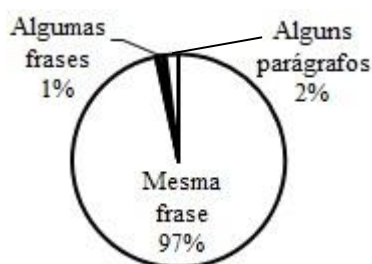


Gráfico 50
Amplitude das emendas ligadas

⁹¹ No ponto 6.2. apresento os casos em que é possível saber o momento textual em que uma emenda mediata foi realizada (cf. *infra*: p. 295).

6.1.2. Projecções, retroprojecções e retornos

Tal como no grupo anterior, estes três tipos de emenda (definidos e exemplificados anteriormente, cf. *supra*: p. 263) permitem uma definição clara da amplitude, uma vez que os limites dessa distância textual, correspondentes aos lugares de supressão e adição da emenda, são facilmente reconhecíveis. Atente-se no exemplo seguinte.

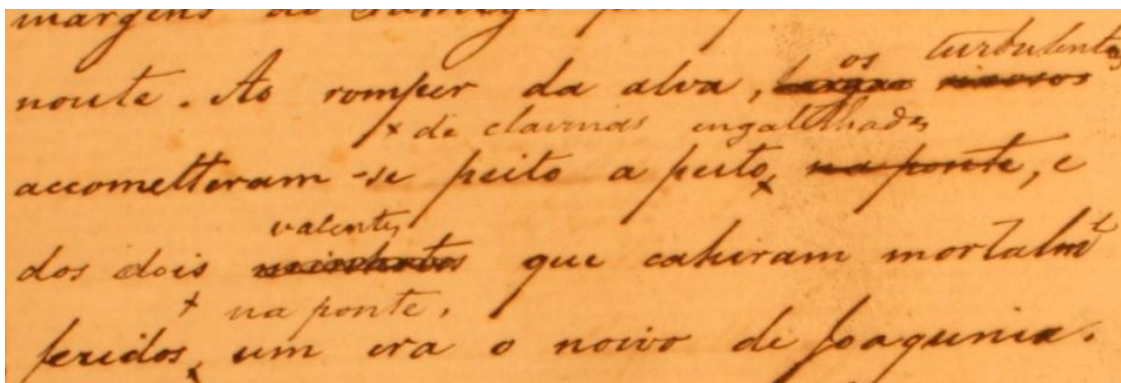


Imagem 44
Projecção

(...) Ao romper da alva, <largar> os <rixosos>[↑turbulentos] accometteram-se peito a peito [↑de clavinas engatilhadas] <na ponte>, e dos dois <minhotos>[↑valentes] que cahiram mortalm^t feridos [↑na ponte], um era o noivo de Joaquina.

(Moisés: 56)

Neste caso, é evidente o facto de a projecção de “na ponte” ser uma emenda mediata, pois a topografia da emenda aponta para o facto de já existir texto adiante do lugar da adição, tendo sido esta inscrita, por isso, na entrelinha superior. Para além disso, a intensidade da tinta da adição é menor do que a do texto ao seu redor, o que demonstra que a adição foi feita num momento diferente da escrita. É possível estabelecer uma amplitude entre ambos os lugares de supressão e de adição, distanciados algumas palavras apenas, dentro da mesma frase. Ainda que esta amplitude não possa informar sobre o momento da realização da projecção em relação ao texto fixado, ela esclarece sobre a área textual envolvida nesta operação de escrita, definindo uma distância textual de algumas palavras apenas dentro da mesma frase entre ambos os lugares do texto.

Os resultados da medição da amplitude nestes três casos está sintetizada na tabela e gráfico seguintes:

AMPLITUDE	PROJECCÃO	RETROPROJECCÃO	RETORNO	TOTAL	%
Mesma frase	411	73	230	714	88%
Frase contígua	32	12	0	44	5%
Algumas frases	7	3	0	10	1%
Parágrafo contíguo	15	5	0	20	3%
Alguns parágrafos	17	3	0	20	3%
Total	482	96	230	808	100%

Tabela 34
Amplitude das projecções, retroprojecções e retornos

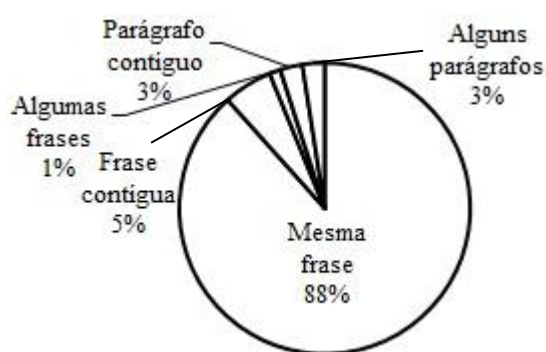
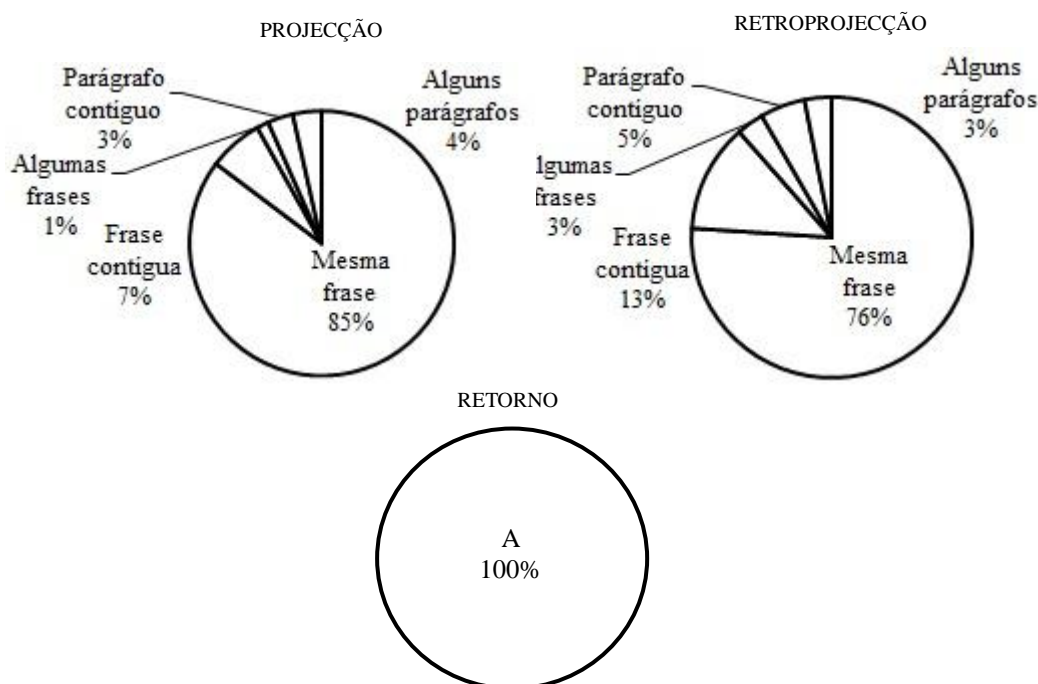


Gráfico 51
Amplitude das projecções, retroprojecções e retornos

Do exposto, conclui-se que a projecção, retro projecção e retorno de segmentos de texto restringem-se maioritariamente ao âmbito da frase (88%), ou seja, Camilo envia um segmento de texto para relativamente perto do seu local de origem e regressa a uma ideia já expressa pouco texto depois de ela ter sido suprimida. Isto é o procedimento mais habitual da escrita, pois é no âmbito da frase que os elementos mais oscilam até ao seu estabelecimento final. Somente 12% das emendas ultrapassam o âmbito da frase. Quando isto acontece, 5% das vezes os limites textuais relacionados encontram-se em frases contíguas, dentro do mesmo parágrafo, 3% em parágrafos contíguos, outros 3% distanciados por alguns parágrafos e apenas 1% em frases não contíguas, dentro do mesmo parágrafo.

Veja-se, agora, a amplitude de cada uma destas categorias:



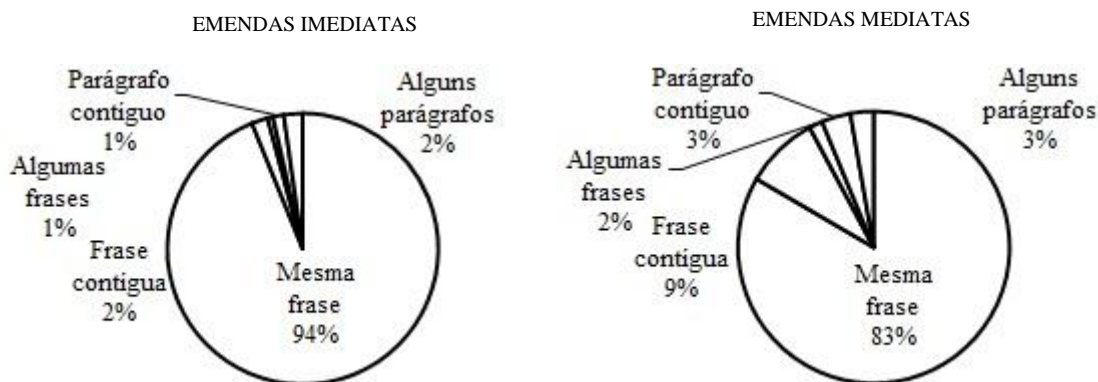
Gráficos 52 a 54
Amplitude das projecções, retroprojecções e retornos

O retorno ocorre sempre ao nível da frase (100%), pois implica o regresso a elementos passados no mesmo local em que foram cancelados. Das restantes categorias, a que apresenta maior número de ocorrências ao nível da frase é a projecção (85%), seguida da retroprojecção (76%). Esta última é a que apresenta maior número de ocorrências em frase contígua (13%), seguida da projecção (7%). Os restantes três níveis de medição de amplitude somam uma fatia de 11% na retroprojecção e 8% na projecção. Conclui-se, portanto, que a retroprojecção é a categoria mais elástica, estendendo-se 24% das vezes fora do âmbito da frase, e que o retorno é naturalmente a menos elástica.

É ainda elucidativa a relação da amplitude destas três categorias com a sua cronologia, tal como se ilustra na tabela e gráficos seguintes.

AMPLITUDE	IMEDIATA					MEDIATA				
	PROJ.	RETRO.	RET.	TOTAL	%	PROJ.	RETRO.	RET.	TOTAL	%
Mesma frase	149	15	127	291	94%	247	48	67	362	83%
Frase contígua	6	0	0	6	2%	26	12	0	38	9%
Algumas frases	0	2	0	2	1%	7	0	0	7	2%
Parágrafo contíguo	3	1	0	4	1%	11	4	0	15	3%
Alguns parágrafos	7	0	0	7	2%	10	2	0	12	3%
Total	165	18	127	310	100%	301	66	67	434	100%

Tabela 35
Amplitude e cronologia das projecções, retroprojectões e retornos



Gráficos 55 e 56
Amplitude das emendas imediatas e mediatas

Tal como é possível constatar, a tendência de Camilo em *Novelas do Minho* é projectar, retroprojectar ou retornar no âmbito restrito da frase, quer em momento de revisão, quer em curso de escrita. Porém, a amplitude restrita ao âmbito da frase é mais frequente nas emendas imediatas (94%) do que nas mediatas (83%). Nas primeiras, a amplitude só ultrapassa o âmbito da frase 6%; nas segundas, isto acontece 17% das vezes, maioritariamente em frase contígua (9%).

6.1.3. Emendas devido a repetições lexicais

É ainda possível medir amplitude textual entre emendas que estão relacionadas no sentido de evitar repetições. Veja-se os exemplos seguintes:

O labor assiduo do **buril** e da pallêta contribuíram a deteriorar-lhe os órgãos da respiração e a depremir-lhe os pulmoens pela curvatura sobre o[s] <**buril**> instrument^{os} da gravura.

(*Viúva II*: 34)

O brasileiro da Maya[↑ , comprador dos cincoenta contos,] levava algumas **pipas** de vinho verde, e uma destas <**pipas**>[↑ vasilhas] havia sido fabricada, conforme o modelo que dera o cego, e sob a fiscalização de Amaro Fayal.

(*Cego*: 15)

Um dos membros da familia Alvaraens era môço, chamava-se Jose Francisco, e estudava o <latim> quinto anno de **latim** a ver se apprendia o <**latim**> necessario p^a conego da collegiada barcellense.

(*Morgada*: 40)

Os exemplos apresentados ilustram palavras repetidas, em que a segunda delas é substituída por outra (“buril/instrument^{os}”, “pipas/vasilhas”) ou eliminada (“<latim>”), muito provavelmente para evitar a repetição. Não são projecções, uma vez que em nenhum dos casos a palavra é suprimida para ser projectada. Isto acontece, sim, na expressão “estudava o <latim> quinto anno de latim” (*Morgada*: 40), em que a primeira ocorrência de “latim” é suprimida para ser enviada para depois de “quinto anno”. Os casos são, portanto, distintos: projecção implica a supressão da primeira ocorrência da palavra para esta ser projectada, enquanto que a simples repetição de palavras implica, muitas vezes, a emenda da segunda ocorrência para se evitar uma repetição lexical próxima.

O momento em que as emendas são realizadas é distinto nos três exemplos: no primeiro, a palavra “buril” é imediatamente substituída por “instrument^{os}”; no segundo, “pipas” é emendada para “vasilhas”, em momento de revisão; no terceiro, “latim” é suprimido, sem que existam evidências materiais que permitam definir a cronologia da emenda. Independentemente do momento em que as emendas foram realizadas, a amplitude destes três casos elucida sobre o período textual envolvido no processo de escrita ou revisão das emendas.

As atestações deste tipo são insignificantes face à totalidade das emendas do manuscrito, tal como é possível conferir na tabela seguinte, mas ainda assim elucidam algo sobre as práticas de escrita camilianas: ao contrário dos casos anteriores, apenas metade das ocorrências tem uma amplitude restrita ao âmbito da frase (50%); das restantes, 19% tem uma amplitude de frase contígua, 12% de parágrafo contíguo, outros 12% de alguns parágrafos e 7% de algumas frases, tal como ilustrado no gráfico seguinte.

AMPLITUDE	N.º DE EMENDAS	%
Mesma frase	21	50%
Frase contígua	8	19%
Algumas frases	3	7%
Parágrafo contíguo	5	12%
Alguns parágrafos	5	12%
Total	42	100%

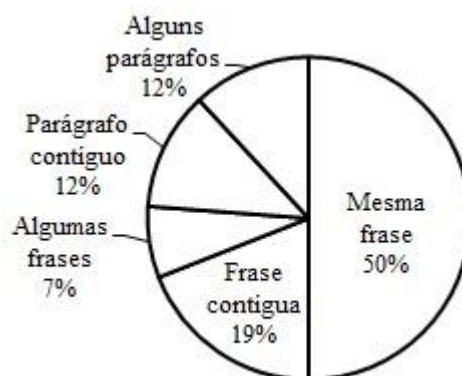


Tabela 36 e gráfico 57
Emendas para evitar repetições

Estes resultados são curiosos, uma vez que o problema que estas emendas querem resolver (a repetição) só se justifica se as palavras estiverem relativamente próximas. No entanto, apesar de algumas distarem alguns parágrafos (o nível de amplitude mais largo), estes parágrafos não são muito extensos, como se verifica nos exemplos abaixo:

— Lá está o **estupor**.

Esta mesma criada foi [↑ inconscientemente] a portadora de uma carta, <involvida>[↑ inclusa] no rol [↑ mensal] das drogas entradas e saídas.

— Que é isto?! — exclamou Thomazia, vendo a carta fechada com tres obreias amarellas, symbolicas de desesperação — Elle deu-lhe esta carta?! e você recebeu-a?...

— Ó menina, mal haja eu, se sabia que o <**estupor**>[↑ diabo] do homem...

(Filho II: 7)

Era por <181<0>/5\>[↑181<2>/3\], meado de Agosto, <na ponta> quando o pastor chorava encolhido a um canto do curral, e pedia <a>[↑ ao padre] Sto Antonio com m^{tas} lagrimas que lhe deparasse a **cabra** perdida.

João da Lage, o amo, assomou á porta da córte, e bradou:

— Perdeste alguma <**cabra**>[↑ rêz]?

(Moisés: 1)

Irene apressava o inventario, resgatava as vendas illicitas, anulava hypothecas, afanava-se em liquidar o que devia pertencer-lhe da <[↑ te]> **meação**<, da terça *e os dos> do casal e dos rendimentos absorvidos na totalid^e pelo marido.

Observava-lhe o abbade que um tamanho apuro de contas iria, sem ella querer, cercear o patrimonio dos filhos.

— Se V Ex^a — acrescentava elle — tenciona restringir as suas despesas áo viver aldeão, sobra-lhe <o>[↑ tanto do] ã percebe da sua <**meação**>[↑ metade] que talvez possa deixar intactos os rendimentos dos orfãos.

(Gracejos: 42)

Conclusão do ponto 6.1.

A soma dos valores observados nestes três grupos de emendas (6.1.1., 6.1.2. e 6.1.3.) está encerrada na tabela seguinte, acompanhada da respectiva representação gráfica. Deste primeiro tipo de medição de amplitude conclui-se, portanto, que na esmagadora maioria dos casos (1864 vezes, 92%) os limites estabelecidos para cada grupo de emenda se encontram a uma distância muito curta, não ultrapassando o âmbito da frase a não ser 155 vezes (8%).

AMPLITUDE	EMENDAS LIGADAS	DIRECÇÃO SENTIDO	EVITAR REPETIÇÕES	TOTAL	%
Mesma frase	1129	714	21	1864	92%
Frase contígua	6	44	8	58	3%
Algumas frases	8	20	5	21	1%
Parágrafo contíguo	3	20	5	28	2%
Alguns parágrafos	23	20	5	48	2%
Total	1169	808	42	2019	100%

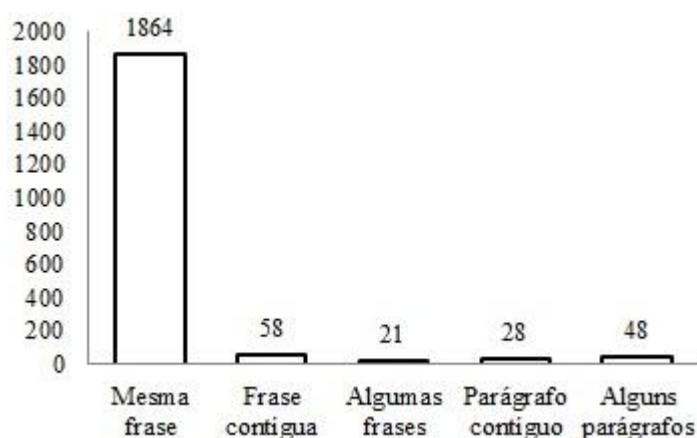


Tabela 37 e gráfico 58
Conclusão do ponto 6.1.

Todas as emendas múltiplas (6.1.1.) permitem uma medição da amplitude, mas as projecções, retroprojectões e retornos (6.1.2) e as emendas motivadas por repetição (6.1.3) somam apenas 850 ocorrências, o que representa somente 10% da totalidade das emendas do manuscrito, tal como ilustrado na tabela e gráfico seguintes:



Tabela 38 e gráfico 59
Percentagem de emendas com amplitude

Concluindo, este tipo de medição de amplitude elucidou que, em *Novelas do Minho*, a distância textual entre dois limites relacionados é muito curta, tal como acontece, aliás, na maioria dos processos de escrita. Com efeito, o mais natural na generalidade da escrita é que ajustes gramaticais estejam textualmente próximos da lição que os motiva e que o sentido do texto, uma vez projectado ou retomado, reapareça num lugar próximo do seu local de origem. Assim também a preocupação de evitar uma repetição lexical surge logicamente com maior frequência quando as palavras estão textualmente próximas, sendo precisamente por isso que a repetição é de eliminar. Ajustes gramaticais frequentes, tentativa de evitar repetições lexicais e avanços e recuos no sentido do texto na frase são procedimentos habituais de quem procura materializar na escrita um texto mental, mais ou menos concretizado.

Embora tenha ilustrado procedimentos típicos da escrita, este estudo da amplitude não esclareceu sobre o momento da realização das emendas relativamente ao momento da escrita em curso, pois o facto de se conhecer a distância textual entre dois lugares do texto não esclarece o momento em que eles foram feitos. Existem, porém, alguns tipos de emendas em que esta elucidação é possível, tal como ilustro seguidamente.

6.2. Medição de amplitude que permite determinar a distância textual máxima em que uma emenda mediata foi realizada

Este segundo caso de medição da amplitude é uma alternativa à impossibilidade de se conhecer o tempo das emendas mediatas. Tal como foi referido no capítulo precedente, não é possível saber o tempo físico em que as emendas foram realizadas, podendo apenas conhecer-se se elas foram feitas em curso de escrita ou num momento de revisão, conforme exista ou não texto já escrito adiante do lugar da emenda, situação que pode ser verificada através dos vários critérios de diferenciação expostos no capítulo anterior (*cf. supra*: p. 226-228): a quantidade de texto existente é nula nas emendas imediatas, mas muito variável nas emendas mediatas. Este segundo caso de medição de amplitude permite elucidar sobre a quantidade de texto que media entre o momento da escrita e o momento da realização da emenda mediata, por isso a medição da amplitude revela-se um instrumento muito útil para calcular a distância textual máxima em que uma emenda mediata pode ter tido lugar. Esta medição tem de ser naturalmente realizada entre dois limites: um deles é a emenda e o outro é um lugar textual não emendado que, por razões várias, define a fronteira a partir da qual não é viável a escrita ter avançado mais sem a realização da emenda.

Os grupos de emendas mediatas em que esta medição foi possível foram os seguintes: 6.2.1. emendas que condicionam a continuação congruente da frase, 6.2.2. emendas que ocorreram antes da eliminação imediata da sequência em que estão incluídas, 6.2.3. emendas que ocorreram antes de o período em que estão inseridas ter sido sublinhado, 6.2.4. algumas projecções mediatas e 6.2.5. emendas cuja forma fixada aparece escrita sem hesitação adiante. Veja-se em que é que consiste cada um destes grupos, através de exemplos elucidativos.

6.2.1. Emendas que condicionam a continuação congruente da frase

Estes lugares são facilmente identificáveis, uma vez que o sentido da frase fica incongruente quando se exclui a emenda em questão. Nestes casos, a amplitude é medida entre a emenda e o final da frase ou entre a emenda e o elemento posterior por ela influenciado. Veja-se a imagem seguinte:

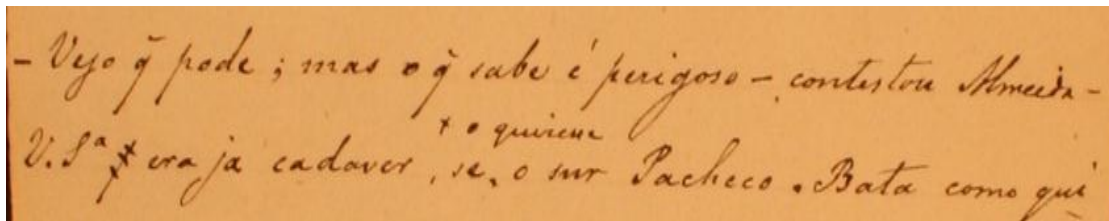


Imagem 45

Emenda que condiciona a continuação congruente da frase

—Vejo q̃ pode; mas o q̃ sabe é perigoso — contestou Almeida — V. Sª <†>
era ja cadaver, se [↑ o quizesse] o snr Pacheco. (...)

(Gracejos: 17)

Aqui, o verbo aparece, não no final da frase, como parecia ir acontecer a dado momento (“V. Sª era ja cadaver, se o snr Pacheco [o quizesse]”), mas antes do sujeito (“V. Sª era ja cadaver, se o quizesse o snr Pacheco”). A adição “o quizesse” consiste num exemplo curioso de uma emenda mediata, pois, apesar de a escrita depender dela para prosseguir, pode-se constatar, através da topografia da emenda na entrelinha, que já existia texto adiante do local onde ela foi inserida (“o snr Pacheco”). A amplitude desta emenda pode ser medida entre o final da frase e o local da inserção da emenda, tratando-se, pois, de uma emenda com amplitude muito pequena, com apenas três palavras a mediar os dois limites referidos.

Noutro fólio da mesma novela lê-se:

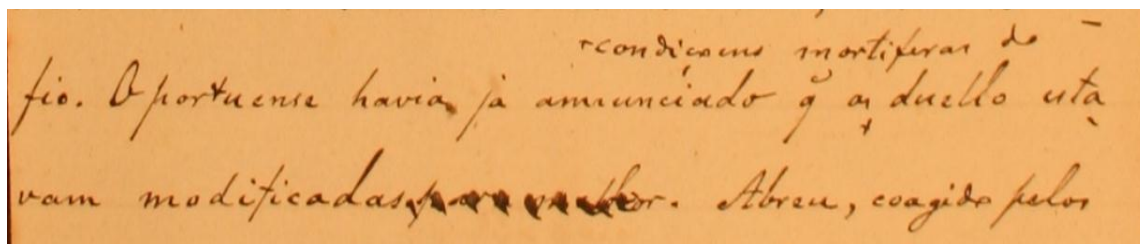


Imagem 46

Emenda que condiciona a continuação congruente da frase

(...) O portuense havia ja annuciado q̃ <o>/as\ [↑ condições mortíferas do] duello estavam modificadas <para melhor>. (...)

(Gracejos: 15)

Neste caso, a adição “condições mortíferas do” ocorreu antes da escrita de “estavam”, pois o verbo surge sem vestígios de emenda, a concordar em número com o nome adicionado. Sabe-se, porém, que esta emenda é mediata, não só pela sua topografia na entrelinha superior, mas também pelo facto de ela implicar um ajuste gramatical relativamente ao número e género do determinante artigo definido (“o duello/as condições mortíferas do duello”). Conclui-se, portanto, que a adição foi feita quando a sequência “o duello” já se encontrava inscrita na linha. Sem atender a esta adição, a frase resultaria agramatical (“o duello estavam modificadas”). É, assim, possível inferir que a adição “condições mortíferas” ocorreu após a escrita de “o duello” e antes da escrita de “estavam”. Trata-se, tal como no exemplo anterior, de um caso de amplitude pequena, com apenas duas palavras a distanciar os dois lugares.

Repare-se, agora, no exemplo seguinte:

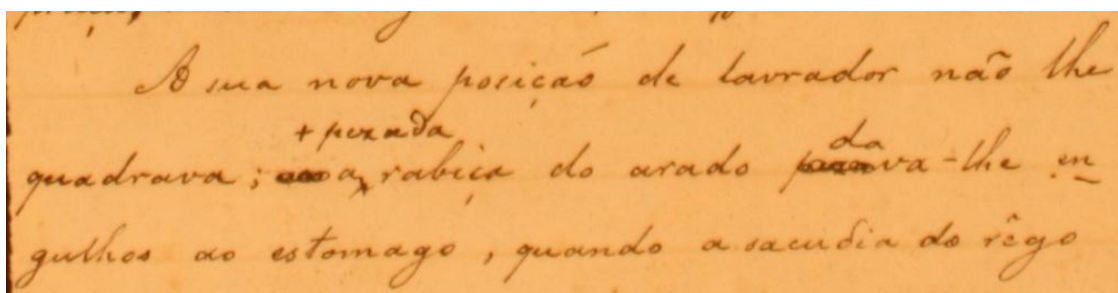


Imagem 47
Emenda que condiciona a continuação congruente da frase

A sua nova posição de lavrador não lhe quadrava; <um> a [↑pezada] rabiça do arado
<peza>[↑da]va-lhe<1 .> engulhos ao estomago, quando a sacudia do rêgo (...)
(Morgada: 17)

Aqui, a emenda em questão não consiste, como nos exemplos anteriores, numa adição, mas sim numa substituição. A emenda “pezava-lhe/dava-lhe” é uma substituição mediata, como se pode verificar pela sua topografia: o facto de a terminação verbal “va-lhe” estar inscrita na linha adiante do local da emenda significa que ela já existia antes da substituição “peza/da” ser feita. Logo após o verbo, existe um ponto final (eliminado apenas na 1.ª edição), que indicia que a frase inicial com o verbo “pezava-lhe” terminava aí. Parece ter sido após esse ponto final que Camilo refez a frase para trás, continuando-a para diante, pelo que a congruência desta nova frase depende do verbo substituto (“dava-lhe engulhos no estomago” e não “pezava-lhe engulhos ao estomago”). Trata-se, portanto, de outro exemplo de emenda mediata com amplitude muito curta.

Atente-se, ainda, no próximo exemplo, que introduz outro caso de continuação incongruente:

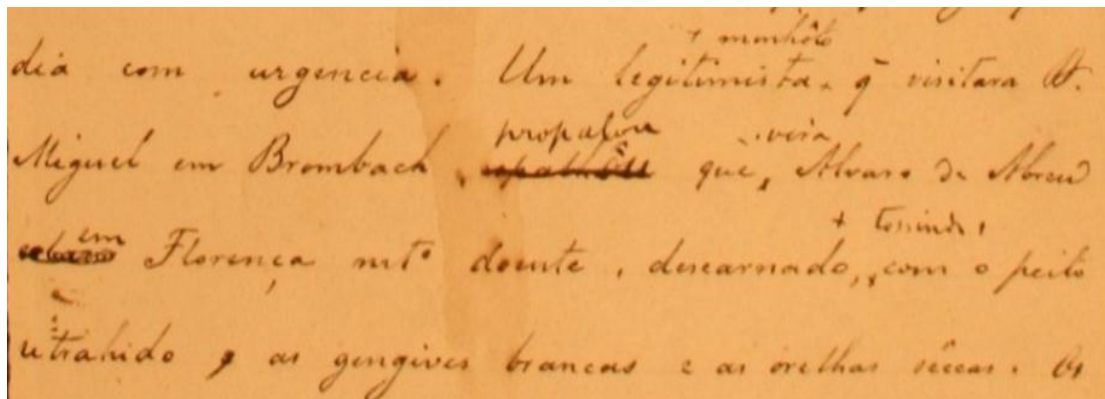


Imagem 48

Emenda que condiciona a continuação congruente da frase

(...) Um legitimista [[↑] minhôto] q̃ visitara D. Miguel em Brombach <espalh/ou> [[↑] propalou] que [[↑] **vira**] Alvaro de Abreu <*doen> em Florença mtº doente, descarnado, [[↑] tossindo,] com o peito retrahido <e>/, as gengivas brancas e as orelhas sêccas. (...)

(Gracejos: 40)

Neste exemplo, é possível medir a amplitude de duas emendas. A primeira emenda é semelhante às anteriores: o verbo “vira” foi adicionado antes do final da frase, que, sem ele, fica incompleta (“propalou que Alvaro de Abreu em Florença mtº doente, descarnado, tossindo, com o peito retrahido, as gengivas brancas e as orelhas sêccas”). Uma vez que a frase não pode ter concluído sem o verbo, a amplitude pode ser, portanto, definida entre o final da frase e o local da adição: uma amplitude pequena, que não ultrapassa o âmbito da frase.

A segunda emenda encerra o caso de continuação incongruente ainda não exemplificado: a projecção de um elemento devido à inclusão de mais elementos na frase. O caso em questão consiste na substituição da conjunção “e” por vírgula e sua projecção para diante, devido à expansão da enumeração das características físicas de Álvaro de Abreu. A sequência inicial a ser escrita fora “com o peito retrahido e as gengivas brancas”, mas, devido ao acrescento, em curso de escrita, de “as orelhas sêccas”, a conjunção presente na sequência “e as gengivas brancas” foi substituída por vírgula e projectada para diante (“e as orelhas sêccas”). Também aqui é possível definir-se a amplitude da emenda, desde o local em que a conjunção é eliminada e substituída, até ao lugar para onde é projectada, o que soma apenas três palavras mediadoras “as gengivas brancas”.

Veja-se, por fim, um último caso de continuação incongruente, ilustrado no exemplo seguinte:

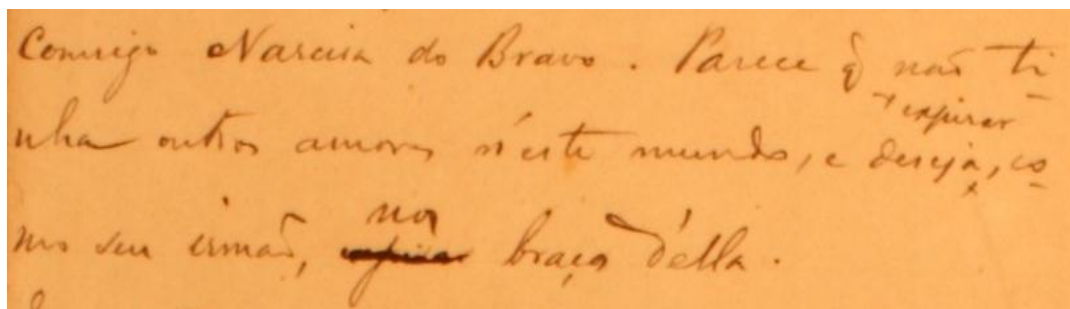


Imagem 49

Emenda que condiciona a continuação congruente da frase

(...) Parece q̃ não tinha outros amores n'este mundo, e deseja [[↑] **expirar**], como seu irmão, <**expirar**> nos braços d'ella.

(Cego: 41)

Neste caso, sabe-se que a retro projecção do verbo “expirar” é imediata devido ao sentido da frase (a sequência “expirar braços d’ella” é agramatical). A inscrição imediata “nos” sobre a palavra suprimida corresponde àquela especificidade camiliana que consiste em continuar a escrita imediata na entrelinha, descendo à linha (“braços d’ella”), apesar de esta estar livre adiante do lugar da emenda. As operações de escrita envolvidas nesta retro projecção são a supressão e a adição, a primeira imediata e a segunda mediata, pois feita num local mais recuado do texto que a escrita em curso já tinha ultrapassado. Esta adição tem, no entanto, uma amplitude muito curta: foi realizada antes da conclusão da frase, pois esta continua incongruente sem a existência do verbo.

Concluindo, estes cinco exemplos ilustraram diferentes situações em que a emenda influencia a continuação congruente da frase. Todas estas emendas são mediatas, pois existe texto escrito adiante do lugar em que foram inseridas, mas todas determinam a continuação congruente da frase, pelo que é possível medir a sua amplitude entre o local em que a frase deixa de ser congruente ao não incluir as emendas e o local em que elas foram feitas.

Foram contabilizadas 129 ocorrências deste tipo de emendas em *Novelas do Minho*, com as seguintes amplitudes:

AMPLITUDE	OCORRÊNCIAS	%
Mesma frase	125	97%
Frase contígua	1	1%
Algumas frases	0	0%
Parágrafo contíguo	3	2%
Alguns parágrafos	0	0%
Total	129	100%

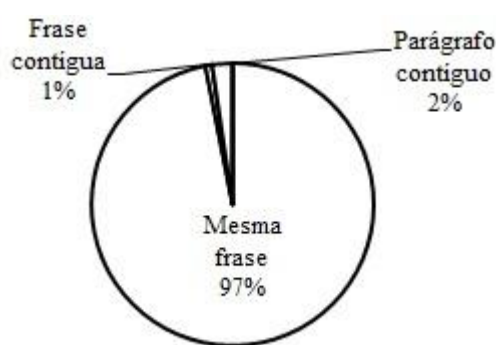


Tabela 39 e gráfico 60
Amplitude das emendas que condicionam
a continuação congruente da frase

Conclui-se que a amplitude destas emendas é muito curta, não ultrapassando o âmbito da frase (97%) a não ser em quatro emendas, cuja amplitude é medida entre limites situados em frases (1%) e parágrafos (2%) contíguos. Duas dessas emendas são muito próximas e aparecem no trecho seguinte:

Entrou <de>[↑ p^r uma] noite [↑ feia] em Agilde. Recebeu do reitor as chaves das commodas e dos contadores. Encontrou o feitor <e a mulher.> **<Duas creadas que deixara haviam acompanhado Thomazia.>**[↑ no patamal com uma lanterna de luz mortíça: parecia <um>[↑ um] vulto de granito <que>[↑ a] alumia<va>/r\ a porta de um <va> jazigo enorme.] Quando entrou na sala de espera sentiu-se <doloros>[↑ incommod]amt^e impressionado. <Aquella solidão tinha uns <ruidos>[↑ zunidos] soturnos, *como de chôro abafado> Por aquella vasta quadra zuniam nos tectos as correntes da ventania. <Eram>

— Accendam velas! — exclamou elle com desabrimento — **Que é das creadas?**

— **Minha mulher está doente...**

— **E as outras?**

— **Quando a senhora se foi embora, ellas fôram tambem** — respondeu o feitor.

— Quem me hade servir?

(Filho I: 37 e 38)

As duas emendas em questão são a supressão de “e a mulher” e a substituição da referência às criadas pela menção ao lugar onde Vasco Pereira Marramaque encontrou o feitor (“Duas creadas que deixara haviam acompanhado Thomazia” passa a “no patamal com uma lanterna de luz mortiça: parecia um vulto de granito a alumiar a porta de um jazigo enorme”). Para que o diálogo seguinte faça sentido, é necessário que a alusão à mulher do feitor e a referência às criadas não exista. No primeiro caso, não é congruente dizer que Vasco encontrou o feitor e a mulher e, depois, o feitor informar Vasco de que a sua mulher está ausente por motivo de doença. No segundo caso, não é lógico o narrador informar o leitor de que duas criadas tinham acompanhado Tomásia, e, depois, Vasco questionar o feitor sobre o seu paradeiro, repetindo este a informação já conhecida. É, pois, o sentido do texto que evidencia a relação entre as emendas e o diálogo subsequente, sendo possível estabelecer uma amplitude entre estes dois lugares: a amplitude ultrapassa, aqui, o âmbito da frase, uma vez que as emendas e o diálogo se encontram em parágrafos contíguos.

Outra emenda é apresentada no exemplo seguinte:

O visconde, desta feita, deixou desairado o critico <de Lisboa> que era da opposição. Ora este critico era <o>[↑ aquelle] **poeta de Basto**, <†> que projectara romancear o abbade, e conseguira ser correspondente [↑ político] de [↑ um] jornal portuense.

(*Filho II*: 18)

Neste passo, refere-se inicialmente ser o crítico desairado “de Lisboa”, mas, na frase seguinte, este é identificado como o poeta “de Basto”, informação evidentemente contraditória. Assim se conclui que a continuação congruente desta frase depende da supressão de “de Lisboa”, sendo possível medir a amplitude entre a referência à origem do poeta “de Basto” e esta supressão. Apesar de a amplitude ultrapassar o âmbito da frase, ela é curta, pois os dois lugares encontram-se em frases contíguas.

Outros casos de continuação congruente poderiam ser contabilizados, dependendo da interpretação, subjectiva, do leitor. Um deles encontra-se no verso do fólio 16 de *Gracejos*:

D’ahi ladeamos o banho do *Mourisco*, á volta do qual estavam <banhistas de aldeia>[↑ umas mulheres aldeans] espulgando-se nos seios com um despejo digno da innocencia da Arcadia. Os homens respectivos escodeavam as calosidades calcaneas ou attarracavam tachas nos tamancos<,>./\

(*Gracejos*: 16v)

Neste exemplo, é tentador considerar que a amplitude possa ser medida entre a emenda “banhistas de aldeia/umas mulheres aldeans”, na primeira frase do parágrafo, e o início da frase seguinte “Os homens respectivos”. Na verdade, é inquestionável a necessidade de uma referência primeira ao sexo feminino das banhistas de aldeia para ser congruente a referência posterior a “os homens respectivos”. No entanto, se a referência generalizada a “banhistas de aldeia” não especifica por si só serem estes homens ou mulheres, a expressão seguinte “espulgando-se nos seios” elimina essa ambiguidade, evidenciando de forma clara o género destas personagens, bastando esta especificação para a frase poder continuar congruente com a referência aos “homens respectivos” dessas banhistas. O facto de a substituição “banhistas de aldeia/umas mulheres aldeans” ser uma afirmação clara do sexo feminino das banhistas, que evidencia a referência aos “homens respectivos”, reclama uma relação entre os dois lugares. Porém, é preciso mais do que uma intuição para classificar qualquer emenda de forma objectiva. Como não há evidências inequívocas de que a substituição tenha ocorrido antes do início da segunda frase, nem é imperativo que isto aconteça para que ela faça sentido, esta emenda não pode ser classificada como continuação incongruente. Apenas são classificados os casos em que a continuação incongruente é evidente, sendo esta afirmação válida para os restantes casos de medição de amplitude.

6.2.2. Emendas que ocorreram antes da eliminação imediata da sequência em que estão inseridas

Este caso é semelhante ao anterior, pois consiste em emendas mediatas que só podem ter sido realizadas no momento da escrita contígua, uma vez que existe texto escrito adiante do lugar da sua inserção. Porém, enquanto no caso anterior as emendas condicionam a continuação congruente da frase, neste caso, as emendas de revisão são eliminadas junto com o período em que estão inseridas, para ser iniciada, em seu lugar, nova frase em curso de escrita. Logicamente, estas emendas têm de ter ocorrido antes da sua rasura e antes de ser iniciado o novo período em curso de escrita. O exemplo seguinte é elucidativo deste caso:

A medicina mandou o enfermo a ares patrios. <Thomazia alegrou-se na esperança> Era uma esperança, que <a mãe> se figurou á pobre mãe <um> remedio [↑ <infa> seguro]<.></;>.>.\ < Comp†> <A Providencia <teve dó>[↑ <recon> **aspou a divida**] da filha de Macario Affonso> <mas os medicos> Em março de 1870 desembarcaram em Lisboa.
(*Filho II*: 29)

Neste parágrafo, Camilo hesita bastante em curso de escrita, existindo vestígios de seis recomeços de frase distintos, dos quais vingaram apenas o segundo e o último: 1) “<Thomazia alegrou-se na esperança>”, 2) “Era uma esperança que se figurou á pobre mãe um remedio”, 3) “<Comp†>”, 4) “<A Providencia teve dó da filha de Macario Affonso>”, 5) “Era uma esperança que se figurou á pobre mãe um remedio”; “<mas os medicos>”, 6) “Em março de 1870...”.

Para além disto, estas frases encerram ainda três hesitações de escrita: 1) “<a mãe> se figurou á pobre mãe”, 2) “<infa> seguro” e 3) “<recon> aspou a divida”.

Este parágrafo é, portanto, muito reescrito em curso de escrita, mas encontram-se também duas emendas de revisão. Se, por um lado, a adjectivação de “remedio” (“infa[livel]/seguro”) pode ter sido realizada em qualquer momento posterior à escrita, por outro lado, é necessário que a substituição “teve dó/<recon> aspou a divida” tenha sido realizada antes de o período em que está inserida ter sido eliminado para ser iniciado, em seu lugar, novo período em curso de escrita (“Em Março de...”). A sustentar o facto de esta substituição ser uma emenda de revisão está a sua topografia na entrelinha superior, sobre a sequência “da filha”, logicamente escrita antes da emenda. Para além disto, a diferença dos traços de rasura (enrolados na eliminação de “teve dó” e direitos na eliminação de “A Providencia aspou a dívida da filha de Macario”) evidencia a existência de dois momentos distintos de emenda.

Isto não acontece só no caso de substituições, mas também no caso de reordenações, adições e supressões. Veja-se, a título de exemplo, a mesma situação, através de uma adição:

<Quem via os dois[↑ , o cego e o moço,] sem o sentim^{to} indulgente da caridade disia que os olhos d<e>/o\ <Amaro Faial> moço e a perversidade do cego completavam> Pessoas escassas de caridade indulgente disiam que a maldade do cego e os olhos do moço completavam dois refinados maraus.

(Cego: 6)

Neste passo, a primeira sequência é suprimida em curso de escrita e, em seu lugar, é escrita uma segunda sequência. No entanto, encontram-se algumas reescritas na primeira sequência, feitas, obviamente antes da sua supressão. Uma delas é a substituição imediata “Amaro Faial/moço”, que motiva o ajuste gramatical “de/do” (mediato, mas de amplitude muito curta). A outra é a adição “o cego e o moço”, que especifica a identidade das duas pessoas que eram vistas. Sabe-se que esta adição é mediata devido à sua topografia: o facto de ser adicionada na entrelinha superior indica que já havia texto adiante do lugar da emenda. Apesar de não ser possível definir a quantidade exacta de texto já existente antes da sua inserção, é necessário que ela tenha sido feita antes de a sequência em que está inserida ser suprimida. Por isso, é possível definir-se uma amplitude máxima entre a última palavra da sequência eliminada e o lugar da adição. Terá sido dentro dessa distância textual que não ultrapassa o âmbito da frase que a emenda terá sido feita.

Através destes exemplos, conclui-se que, tal como no caso anteriormente exposto (6.2.1.), a amplitude das emendas que foram realizadas antes da supressão imediata da frase em que estão inseridas é muito curta. Isto pode ser demonstrado através da contabilização destes casos, visível na tabela e gráfico seguintes.

AMPLITUDE	OCORRÊNCIAS	%
Mesma frase	22	96%
Frase contígua	0	0%
Algumas frases	0	0%
Parágrafo contíguo	2	4%
Alguns parágrafos	0	0%
Total	24	100%



Tabela 40 e gráfico 61
Amplitude do grupo 6.2.2.

6.2.3. Emendas que foram realizadas antes de o período em que estão inseridas ter sido sublinhado

Este grupo de emendas é muito restrito, existindo apenas três ocorrências em toda a obra. A primeira pode ser visualizada na imagem seguinte.

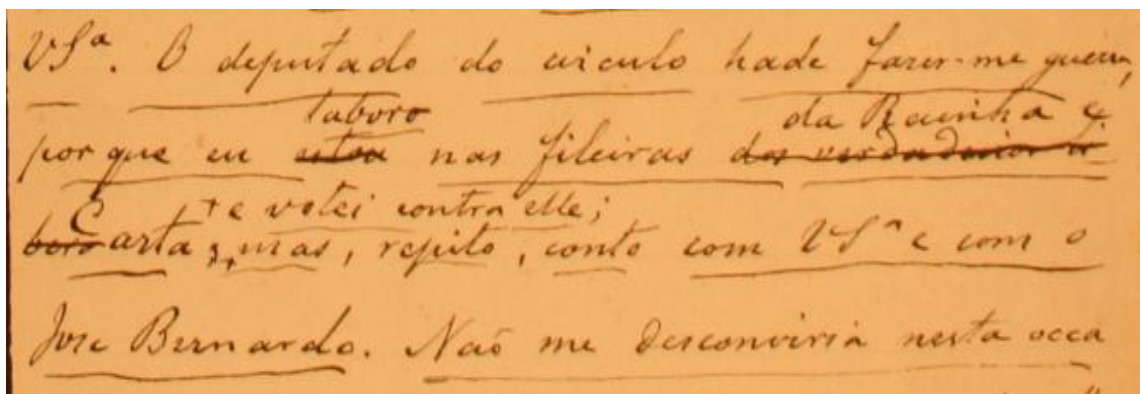


Imagem 50
Emenda sublinhada na entrelinha

(...) O deputado do circulo hade fazer-me guerra, porque eu <estou>[↑ **laboro**] nas fileiras <dos verdadeiros libera> da Rainha e Carta, [↑ e votei contra elle;] mas, repito, conto com V.ª e com o Jose Bernardo. (...)

(Gracejos: 31)

Este passo está situado sensivelmente a meio de uma carta do abade de Santa Eulália a José de Almeida. O facto de o traço se encontrar por baixo de “laboro” e não de “estou” sugere que a palavra entrelinhada tenha sido escrita antes de Camilo ter sublinhado todo o trecho em que ela está inserida. As palavras do abade estendem-se ainda dez linhas após a emenda, pelo que esta poderá ter sido realizada dentro desta amplitude textual.

O segundo exemplo é semelhante ao primeiro. Na imagem seguinte, é possível verificar que o sublinhado próprio de uma citação foi feito por baixo do elemento substituto “a” e não por baixo do elemento substituído “que lhe”. É, pois, provável que a substituição “que lhe roga/a rogar-lhe” tenha sido feita antes de o escritor ter sublinhado todo o período em que ela está inserida.

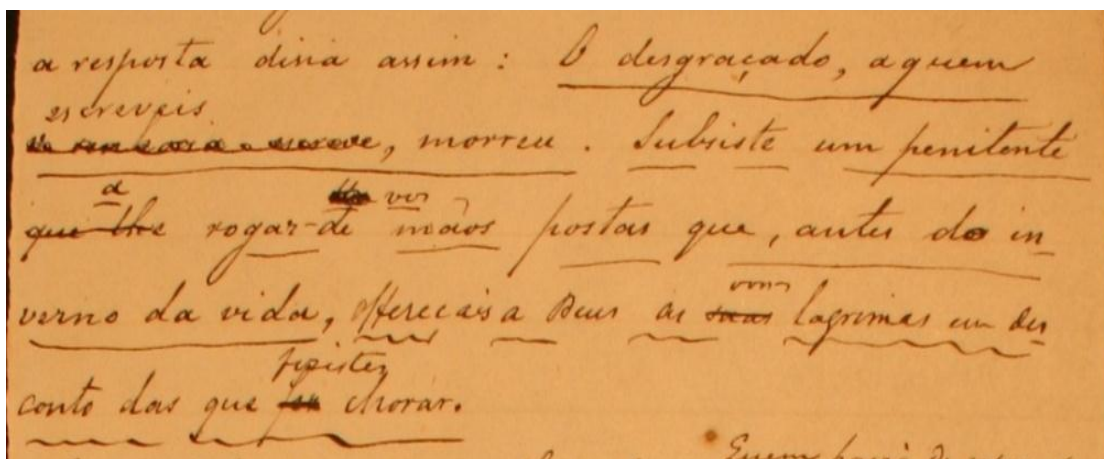


Imagem 51
Emenda sublinhada na entrelinha

(...) a resposta disia assim: O desgraçado, a quem <a senhoria escreve>[↑ escreveis], morreu. Subsiste um penitente <que lhe>[↑ a] roga[r-] <[↑ lhe]>[↑ vos] de mãos postas que, antes d<os>/o\ inverno da vida, offereçais a Deus as <suas>[↑ vossas] lagrimas em desconto das que <fes>[↑ fizestes] chorar.

(Gracejos: 35)

Veja-se, por fim, a última ocorrência:

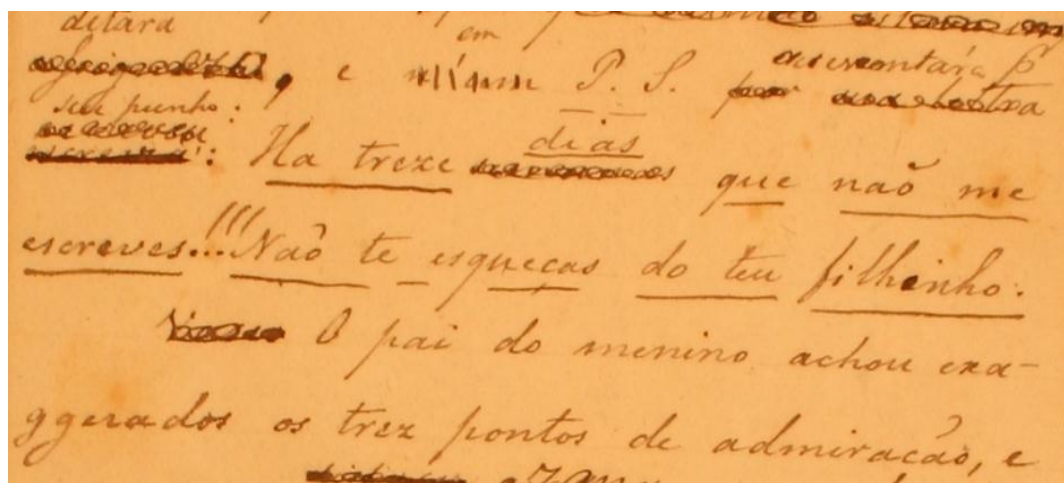


Imagem 52
Emenda sublinhada na entrelinha

(...) e <n'um>[↑ em] P. S. <por sua letra <escrevia>[↑ escreveu]>[↑ <escreveo>/acresce\ntára p^r seu punho:]: Ha treze <semanas>[↑ dias] que não me escreves<.>/!!!\ Não te esqueças do teu filh<o>/i\inho.

<Vasco> O pai do menino achou exaggerados os trez pontos de admiracão (...)

(Filho I: 25)

No passo transcrito, encontram-se as palavras que Tomásia acrescentou na carta escrita pelo feitor a Vasco (“Ha treze <semanas>[↑ dias] que não me escreves<.>/!!!\ Não te esqueças do teu filh<o>/i\inho”). O facto de a nova versão “dias” aparecer sublinhada em vez da versão anterior “semanas” sugere que a substituição tenha ocorrido antes de o escritor sublinhar a citação. É, pois, possível medir a amplitude

desta emenda entre o final da frase contígua após a qual terá sido feito o sublinhado e o lugar da realização da emenda.

Conclui-se, portanto, que, nestes três passos, as emendas tiveram de acontecer antes de o período em que estão inseridas ter sido sublinhado, o que geralmente acontece imediatamente após a sua escrita, pelo que as emendas são muito próximas ao momento da escrita, não ultrapassando o âmbito da frase nos dois últimos exemplos ou o âmbito de algumas frases no mesmo parágrafo no caso do primeiro, tal como ilustram a tabela e gráfico seguintes.

AMPLITUDE	OCORRÊNCIAS	%
Mesma frase	2	67%
Frase contígua	0	0%
Algumas frases	1	33%
Parágrafo contíguo	0	0%
Alguns parágrafos	0	0%
Total	3	100%

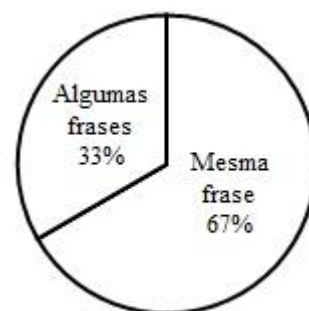


Tabela 41 e gráfico 62
Amplitude do grupo 6.2.3.

6.2.4. Algumas projecções mediatas

Em algumas das projecções mediatas apresentadas (6.1.2.) é possível definir o momento textual da sua realização, relativamente ao momento da escrita em curso, tal como explicito através dos três exemplos seguintes.

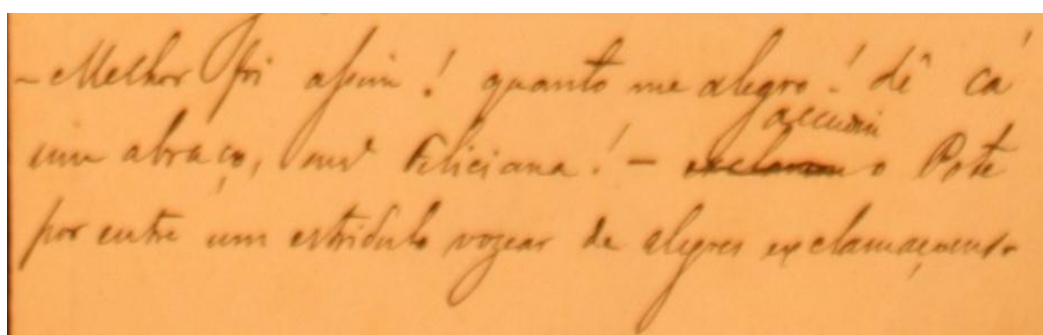


Imagem 53
Projecção mediata

– Melhor foi assim! quanto me alegro! dê cá um abraço, snrª Feliciane! –
<exclamou>[↑ **accudiu**] o Pote por entre um estridulo vozear de alegres **exclamações**.
(Viúva I: 39)

Neste primeiro exemplo, o verbo “exclamou” é projectado, com alteração de classe gramatical (passagem de verbo a nome), para o final da frase (“exclamaçoens”), sendo, então, substituído pelo verbo “accudiu”. A topografia deste verbo substituto (inserção na entrelinha, apertando-se para não ultrapassar o determinante “o” que se lhe segue sintacticamente) fundamenta a cronologia mediata desta emenda. Apesar de ser uma emenda de revisão, é possível determinar o momento da sua realização relativamente ao momento da escrita contínua: o facto de o sentido da frase ser redundante sem a substituição (“exclamou ... por entre ... alegres exclamaçoens”) sugere que esta emenda tenha sido feita no momento em que Camilo projectou o verbo, transformando-o em “exclamaçoens”, ou seja, antes do final da frase. Esta substituição mediata, resultante de uma projecção, apresenta, por isso, uma amplitude muito curta, restrita ao âmbito da frase.

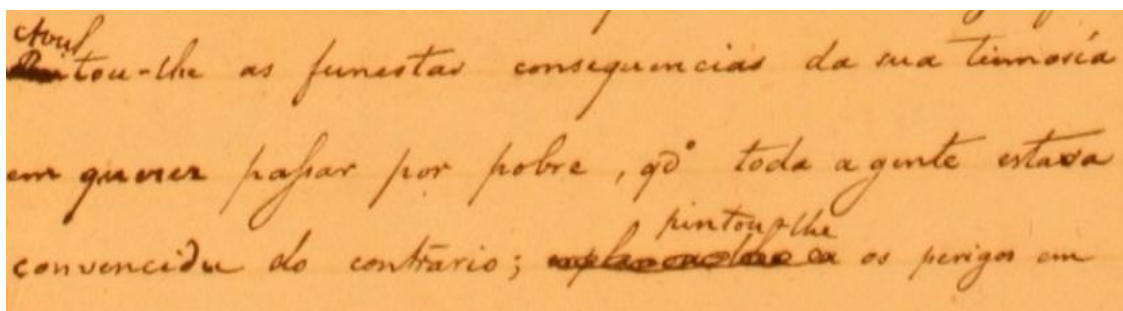


Imagem 54
Projecção mediata

<Pint>[↑Avul]tou-lhe as funestas consequencias da sua teimosia em querer passar por pobre, qd° toda a gente estava convencida do contrario; <explicou-lhe a> **pintou-lhe** os perigos em (...)

(Morgada: 16)

O segundo exemplo patenteia a projecção mediata do verbo “pintou” para um lugar mais adiante, na frase contígua. Esta projecção dá-se no momento em que o escritor elimina o verbo “explicou-lhe” e o substitui, em curso de escrita, pelo verbo projectado. A primeira ocorrência de “pintou-lhe” é, então, substituída por “Avultou-lhe”, deixando marcas físicas que possibilitam a classificação cronológica da emenda: ao inscrever apenas a primeira parte do novo verbo na entrelinha superior (“Avul”), o escritor vê-se obrigado a apertá-la para a conseguir encaixar antes da terminação verbal “tou-lhe” já existente na linha e que é aproveitada por ser comum aos dois verbos. Trata-se, pois, de uma emenda de revisão cuja cronologia relativa pode ser conhecida. Com uma amplitude de frase contígua, a substituição “pintou-lhe/Avultou-lhe” terá sido feita no momento em que o verbo é projectado para figurar em lugar de “explicou-lhe”.

Atente-se, finalmente, no terceiro exemplo:

[21] Caetana ia <[mtº á frente]> a pé, ao lado do criado do reitor, um mocetão de clavina de dois canos, de faixa escarlata, que disia á cachopa umas graças alpestres que tinham a cor local, e pareciam tender a imitarem as brincadeiras amorosas de uns gaíos que bicavam os seus carinhos nos galhos dos pinheiros. Elle, ás vezes, beliscava-lhe o braço, e ella dava-lhe um safanão, ingolindo uma[s] lagrima[s] q̃ ia[m] la dentro a pouco e pouco apagando as cinzas do [↑amor ao] seu quase extinto [22] anspeçada. <Á frente, Therezinha>

As indoles mais excentricas amoldam-se á eterna lei do bello, dadas certas condiçoens.

(...)

[23] E o creado do reitor, que [↑ia atraz e] via isto, levava a parodia ate ao abuso, querendo beijar o cachaço pennugento de Caetana.

(Viúva II: 21-23)

Este exemplo ilustra uma projecção mediata com amplitude de algumas frases, restrita ao âmbito do parágrafo, elucidando sobre o momento em que o escritor hesita quanto à localização espacial das personagens. Ao descrever a fuga de Teresa e Guilherme para o Porto, acompanhados por Caetana e pelo criado do reitor, Camilo vacila na ordem pela qual os pares atravessam os campos de Requião. Com efeito, o escritor parece considerar primeiro Caetana e o criado a caminhar “mtº á frente” dos amantes, invertendo depois a ordem, ao escrever “Á frente, Therezinha”. O sentido “á frente” é projectado, inviabilizando-se a sua permanência no ponto de origem, o que conduz à supressão de “mtº á frente”. A expressão “Á frente, Therezinha” é imediatamente rejeitada, sendo suprimida em curso de escrita, mas não há indícios que sustentem um regresso à primeira hipótese (Caetana e o criado à frente e Teresa e Guilherme atrás). Pelo contrário, mais adiante no texto (fl. 23), afirma-se que o criado do reitor via a interacção entre os dois amantes, o que implica que Caetana e o criado caminhassem atrás deles, como é confirmado através da adição “ia atraz”. Não sendo verosímil que a expressão “mtº á frente” subsistisse no momento da sua projecção para “Á frente, Therezinha” (nem, muito menos, no momento da escrita de “ia atraz”), é possível definir, portanto, que o momento textual máximo da sua adição e supressão não ultrapassa a amplitude de algumas frases.

A classificação exaustiva destes casos conduziu aos seguintes resultados:

AMPLITUDE	OCORRÊNCIAS	%
Mesma frase	109	82%
Frase contígua	12	9%
Algumas frases	2	1%
Parágrafo contíguo	4	3%
Alguns parágrafos	6	5%
Total	133	100%

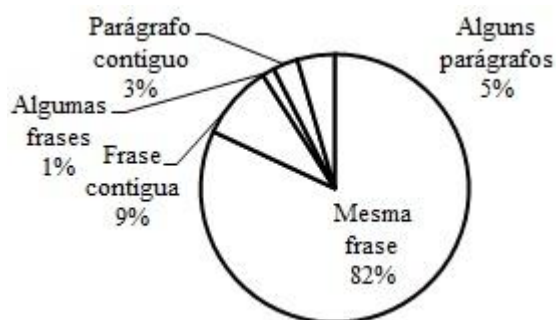


Tabela 42 e gráfico 63
Amplitude de algumas projecções mediatas

Tal como nos grupos anteriores, também no caso das projecções mediatas a amplitude mais frequente é a menor, no âmbito da mesma frase (82%). Segue-se a amplitude de frase contígua (10%) e, por fim, as três amplitudes mais largas, que somam um total de 8%.

6.2.5. Emendas que surgem escritas sem hesitação adiante

Este último caso espelha a situação em que uma expressão emendada em determinado lugar do texto aparece depois escrita sem hesitação mais adiante. Esta inscrição no local mais avançado do texto pode ter motivado a emenda no lugar mais recuado do texto (caso a que alude Sobral, a propósito da troca de nomes de personagens que motivam intervenções para trás, Sobral 2014: 362-263); a emenda no local mais recuado pode ter sido realizada antes da escrita sem hesitação no lugar mais avançado no texto; ou a emenda no local mais recuado pode ter sido feita num momento de revisão final, quando o escritor se apercebe da irregularidade existente. Independentemente do momento em que a emenda foi realizada, o que é possível definir é a distância textual entre o lugar mais recuado da emenda e o lugar mais avançado onde a mesma expressão surge sem hesitação.

Por exemplo, na anterior imagem 52 (*cf. supra*: p. 306), é possível medir-se a amplitude entre a expressão “O pai do menino achou exaggerados os trez pontos de admiração” e a substituição mediata “<.>/!!!\”. Sabe-se que esta emenda é de revisão devido à sua topografia: os três pontos de exclamação aparecerem colados às palavras contíguas, porque estas são anteriores à emenda. No entanto, a amplitude desta emenda é curta, pois os três pontos de exclamação aparecem referidos, sem hesitação, no parágrafo seguinte.

Muitas das emendas deste grupo consistem em trocas de nomes de personagens e locais e fixação de datas. No caso da mudança de nome Maria para Tecla (*Cego*: 27), a ocorrência do novo nome sem hesitação verifica-se **dois parágrafos a seguir** à emenda; em *Morgada*, a ocorrência sem hesitação de “Felizarda” dá-se **um parágrafo depois** da troca da sua antiga ocorrência “Januária” (*Morgada*: 34); em *Filho*, o nome Tomásia surge sem indecisão no fólio 9, **um capítulo após** as duas emendas de Francisca para o novo nome, e o nome Dionísio é fixado sem hesitação logo **um parágrafo após** a mudança de “Januario Euzebio” para “Dionisio Jose”, ficando os nomes “Januario” e “Euzebio” disponíveis para designarem, nesse parágrafo, duas personagens novas; e, em *Moisés*, o nome “Luiz” aparece fixado sem hesitação **dois parágrafos abaixo** da troca de “Manel” para “Luiz” (*Moisés*: 2). Nestes casos, a amplitude das emendas é relativamente curta, mas existem casos em que a amplitude relativa à mudança de nomes de personagens é grande. Tal acontece na mudança do apelido de José Francisco de Alves para Alvarães (*Morgada*: 1), encontrando-se a nova ocorrência de Alvarães, escrita sem hesitação, apenas no fólio 43, quase no final da novela; e no caso da alteração do apelido de Brites da Capela para Brites de Eirô (*Moisés*: 3), aparecendo o novo apelido sem hesitação apenas no fólio 38.

No que respeita à amplitude de emendas relativas a locais, encontram-se amplitudes médias e grandes. As primeiras acontecem no caso da escrita sem hesitação “de Cerva” (*Gracejos*: 30), em novo capítulo, **quatro parágrafos após** o local da emenda de quinta da “Ribeira de Pena” para quinta “de Cerva” (*Gracejos*: 29); no caso da referência sem hesitação a “Madrid” (*Viúva III*: 9), **quatro parágrafos após** a troca de “Alcantara” para “Madrid” (*Viúva III*: 8); no caso da fixação sem hesitação da localidade Lamella (*Cego*: 25), **dois fólios após** a troca do local de origem do lavrador de “Bentes” para “Lamella” (*Cego*: 23); e no caso da troca de “Estrela do Norte”, na rua de Cimo-de-Vila, para “Estanislau”, situada na Batalha, de que há vestígios durante **dois fólios** (*Cego*: 13 a 15). Um caso de amplitude grandes é, por exemplo, a escrita sem indecisão de “Póvoa” (*Moisés*: 69), distanciada muitos fólios da emenda de “Granja” para Povoá” (*Moisés*: 11).

A amplitude relativa à fixação do ano da morte de Josefa e nascimento de Maria Moisés corresponde à distância textual **entre o fólio 1** de *Moisés*, onde se encontram as emendas sucessivas “1810/1815/1812/1813”, **e o fólio 18**, onde se refere sem hesitação o ano de 1812 como o ano de namoro de Josefa e Queiroz, um ano antes do nascimento de Maria Moisés. Também a amplitude relativa à fixação da idade de António Queiroz e

Menezes pode ser medida **entre o fólho 17** da mesma novela, onde se encontram as emendas “Tinha vinte e <tantos> <poucos mais>[↑dois] annos” e **o fólho 62**, onde se refere a idade da personagem aquando do seu regresso a Ribeira de Pena (“Em 18<46>/50\, trinta e <trez>[↑oito] annos depois que sahira de Portugal (...) Tinha <cincoenta e seis>[↑sessenta] annos”). Por fim, a amplitude referente ao ano da morte da mãe de Josefa pode ser calculada entre a emenda “<Viveu poucos mezes>[↑mas ainda viveu seis annos com revezes de demencia,]”, no **fólho 39** de *Moisés*, e as referências “Em 1818 fui chamado para ouvil-a de confissão, nas vinte e quatro horas q̃ precederam a [↑sua] morte” e “fugira para caza dos irmãos, onde não sabia como viveu mt^{os} mezes”, respectivamente nos **fólios 76 e 77**.

A este propósito, refira-se ainda o exemplo curioso de uma adição capital que se relaciona com um momento mais adiantado da acção, sendo possível estabelecer uma amplitude muito longa entre ambos os lugares. Trata-se do exemplo seguinte:

Entretanto, Ignez de Valderas voltava de Madrid aconselhada a procurar saude nos ares de Zarza, e em janeiro de 1830 expirava nos braços do pai<.>/\ <Desde que> [↑**no momento em que se esforçava por destruir um pequeno maço de cartas que lhe cahiram das mãos moribundas.**]

(*Viúva III*: 19)

O parágrafo transcrito terminava, na primeira versão, com a expressão “expirava nos braços do pai”, uma vez que o novo início de frase “Desde que” foi suprimido imediatamente. É possível que o segmento destacado a negrito na transcrição seja uma adição contemporânea à escrita do fólho 36, uma vez que existe uma relação entre as acções narradas nestes dois lugares. Na verdade, a adição em questão narra a tentativa frustrada de Inês em destruir, na hora da sua morte, um maço de cartas que contêm o verdadeiro motivo do seu suicídio. A referência a estas cartas volta a surgir no fólho 36, quando, ao lê-las por intermédio de D. Rojo, Teresa toma conhecimento da desonra feita pelo seu marido a Inês. É provável, portanto, que tenha sido ao redigir este momento de epifania (fl. 36) que Camilo voltou atrás, ao momento do suicídio de Inês (fl. 19), para adicionar uma primeira referência às cartas que contêm esta revelação e ao facto de elas não terem sido destruídas (que é precisamente o que permite o conhecimento da verdade por Teresa, anos mais tarde).

A medição da amplitude neste tipo de emendas conduziu aos seguintes resultados, expressos na tabela e gráfico seguintes.

AMPLITUDE	OCORRÊNCIAS	%
Mesma frase	3	9%
Frase contígua	6	17%
Algumas frases	2	6%
Parágrafo contíguo	5	15%
Alguns parágrafos	18	53%
Total	34	100%

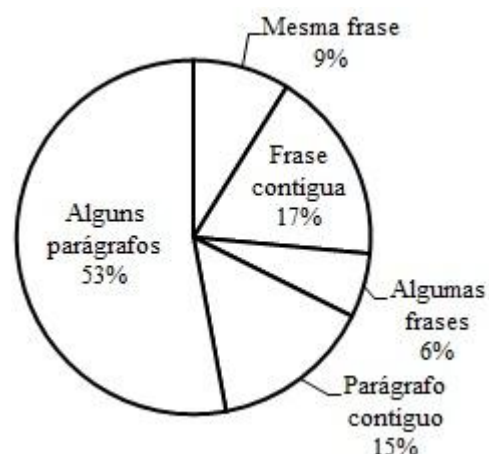


Tabela 43 e gráfico 64
Emendas que surgem escritas sem hesitação adiante

Neste último grupo, mais de metade das emendas apresentam a amplitude mais larga de alguns parágrafos (53%). Em número mais reduzido, segue-se a amplitude frase contígua (17%) e, por fim, as amplitudes parágrafo contíguo (15%), mesma frase (9%) e algumas frases (6%).

Tal como ilustra o gráfico seguinte, não existe um padrão regular crescente ou decrescente da escala de amplitude neste último grupo de emendas (6.2.5.). O que sobressai neste desenho, que assinala o número de emendas em cada nível, é uma subida final acentuada, referente à esmagadora maioria de emendas com a amplitude mais larga de alguns parágrafos. Este cenário é claramente oposto ao dos grupos anteriores (6.2.1. a 6.2.4.), cujo desenho assinala uma descida inicial acentuada, que representa a esmagadora maioria de emendas com a amplitude mais curta de mesma frase. A diferença entre estes dois padrões de amplitude justifica-se pelo facto de as emendas do último grupo dizerem sobretudo respeito a nomes de personagens, datas e locais, mais distanciados no texto.

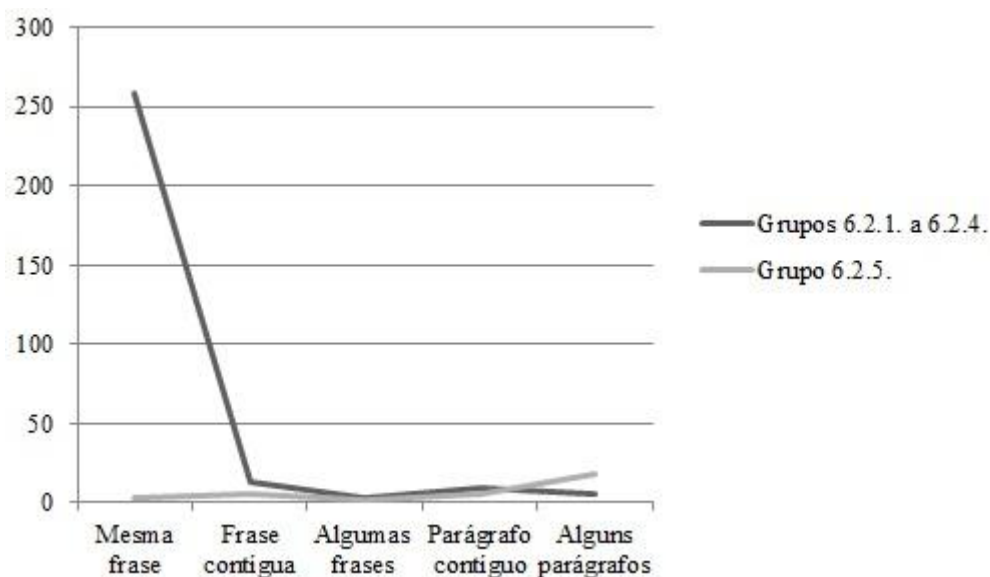


Gráfico 65
Comparação entre os grupos

Conclusão do ponto 6.2.

As conclusões respeitantes a este segundo tipo de medição de amplitude, nas suas cinco variantes atestadas, estão sintetizadas na tabela seguinte.

EMENDAS	ESCALA DE AMPLITUDE					TOTAL	%
	DENTRO DO PARÁGRAFO			FORA DO PARÁGRAFO			
	MESMA FRASE	FRASES CONTÍGUAS	ALGUMAS FRASES	PARÁGRAFOS CONTÍGUOS	ALGUNS PARÁGRAFOS		
Grupo 6.2.1.	125	1	0	3	0	129	40%
Grupo 6.2.2.	22	0	0	2	0	24	7%
Grupo 6.2.3.	2	0	1	0	0	3	1%
Grupo 6.2.4.	109	12	2	4	6	133	41%
Grupo 6.2.5.	3	6	2	5	18	34	11%
Total	261	19	5	14	24	323	100%
%	81%	6%	2%	4%	7%	100%	

Tabela 44
Conclusão do ponto 6.2.

A tabela expõe, horizontalmente, a quantidade de emendas existentes em cada um dos cinco grupos atestados (6.2.1. a 6.2.5.) e, verticalmente, a quantidade de ocorrências de cada item da escala de amplitudes (mesma frase, frases contíguas, algumas frases, parágrafos contíguos e alguns parágrafos). O grupo maior é o das projecções mediatas (6.2.4.), com 133 ocorrências, logo seguido do grupo de emendas que condicionam a continuação congruente da frase em que estão inseridas (6.2.1.), com 129 atestações. Tal como ilustra o gráfico seguinte, estes dois grupos destacam-se dos restantes pela maioria de emendas que encerram.

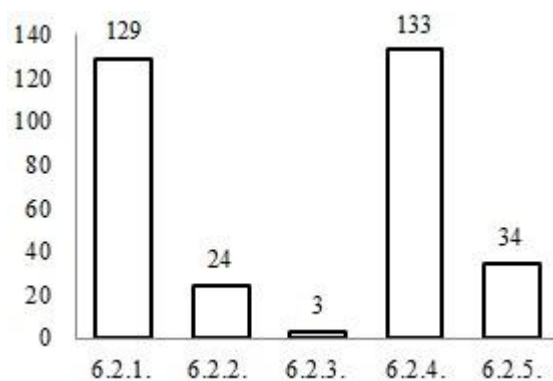


Gráfico 66
Ocorrências de emendas do grupo 6.2.

Com um número muito mais reduzido de atestações, o grupo 6.2.5. e o grupo 6.2.2. apresentam, respectivamente, 34 e 24 emendas. Este último diz respeito às emendas que foram realizadas antes da supressão imediata da frase em que estão inseridas e, no primeiro, a amplitude é medida entre uma emenda e a primeira vez em que o elemento substituto aparece no texto sem hesitação. Por fim, o grupo 6.2.3., o das emendas feitas antes de o período que integram ser sublinhado, soma apenas 3 ocorrências, já devidamente identificadas e comentadas. Estes três grupos mais reduzidos perfazem menos de um quarto do total dos grupos mais numerosos.

O gráfico seguinte ilustra, por sua vez, o contraste existente entre os níveis de amplitudes atestados.

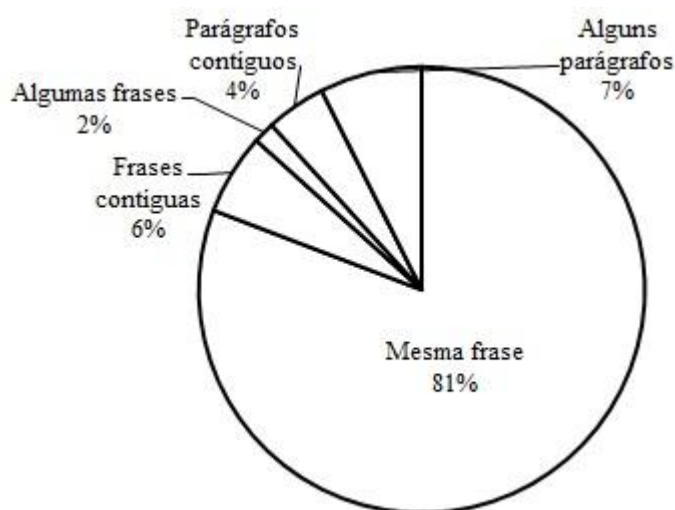


Gráfico 67
Percentagem de cada nível da escala de amplitude

Como referi, a maioria dos grupos apresenta o nível de amplitude mais curto, não ultrapassando o âmbito da frase. A amplitude restrita ao âmbito da frase é, assim, a que apresenta a percentagem mais elevada de 81%. Apenas o grupo 6.2.5., maioritariamente referente a nomes de personagens, locais e datas, apresenta como mais frequente o tipo de amplitude mais largo, com uma distância de alguns parágrafos a mediar a emenda e o local em que o elemento substituto aparece escrito sem hesitação no texto. Por esta razão, este nível de amplitude apresenta uma percentagem de 7%, o valor mais elevado da fatia mínima respeitante às restantes emendas.

Este segundo tipo de medição de amplitude permite apresentar conclusões originais no âmbito dos estudos genéticos camilianos. Em 2007, escrevera Castro o seguinte, a propósito do “problema do lapso de tempo que medeia entre escrita e emenda mediata”, no caso de *O Amor de Perdição*: “não é possível saber se Camilo teria escrito páginas, ou apenas parágrafos, para além do ponto em que a emenda se faz” (Castro 2007: 77). Embora esta afirmação se mantenha verdadeira para a maioria das emendas mediatas de *Novelas do Minho*, é necessário reformulá-la para algumas das emendas mediatas da novela, pois, graças à aplicação da categoria de análise da amplitude, passa a ser possível elucidar sobre o momento textual em que algumas emendas mediatas foram realizadas e sobre a sua proximidade ao momento da escrita. Tal como ilustram a tabela e o gráfico seguintes, que espelham a totalidade das emendas da obra, 323 das 3551 emendas mediatas (9%) permitem definir o momento textual máximo da sua realização, o que corresponde a 4% da totalidade das emendas da obra.

EMENDAS	QUANTIDADE	%
Imediatas	3088	40%
Mediatas	3551	45%
	. sem amplitude: 3228 . com amplitude: 323	. sem amplitude: 41% . com amplitude: 4%
?	1133	15%
Total	7775	100%

Tabela 45
Emendas mediatas cujo momento
da realização pode ser conhecido

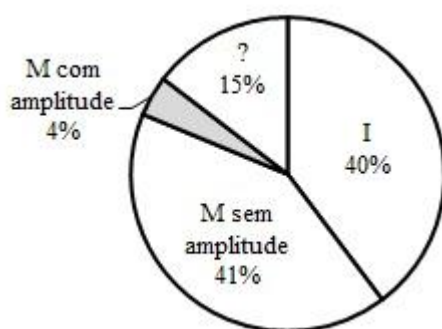


Gráfico 68
Percentagem de emendas mediatas cujo momento da realização pode ser conhecido

Na realidade concreta de cada novela, *Viúva I* e *Viúva III* são as que apresentam maior número de emendas mediatas cujo momento de realização pode ser conhecido (respectivamente 15% e 12% da totalidade das emendas mediatas) e *Filho I* e *II* as que apresentam um número menor (6%). Estes valores podem ser consultados na tabela seguinte.

NOVELAS	EMENDAS MEDIATAS (TOTAL)	EMENDAS MEDIATAS CUJO MOMENTO DE REALIZAÇÃO PODE SER CONHECIDO	%
<i>Gracejos</i>	389	28	7%
<i>Cego</i>	472	35	7%
<i>Morgada</i>	378	38	9%
<i>Filho I</i>	405	25	6%
<i>Filho II</i>	406	28	6%
<i>Moisés I</i>	510	50	9%
<i>Moisés II</i>	243	22	8%
<i>Viúva I</i>	209	38	15%
<i>Viúva II</i>	316	30	9%
<i>Viúva III</i>	223	29	12%
Total	3551	323	8%

Tabela 46
Emendas mediatas cujo momento da realização pode ser conhecido

Desta análise, conclui-se que a maioria das emendas mediatas em que é possível conhecer o momento textual da sua realização tem uma amplitude máxima de algumas palavras apenas dentro da mesma frase (81%). Esta conclusão é extremamente relevante para elucidar sobre o processo de escrita camiliano, pois mostra como o processo de revisão aconteceu, nestes casos de revisão mediata, próximo do momento da escrita, ou seja, com pouco texto a mediar o lugar da emenda e o ponto máximo que a escrita pode ter atingido sem a emenda. Esta conclusão será complementada seguidamente com o

estudo da tinta e letra das emendas, fundamentando de forma mais completa, em *Novelas do Minho*, aquilo que Castro intuía sobre as emendas de *Amor de Perdição*: “não me espantaria (...) que neste manuscrito as interrupções do acto de escrita, que tornam mediata a emenda, fossem muito breves” (Castro 2007: 77). Foi já atestado que, em *Novelas do Minho*, as emendas ocorrem maioritariamente em momento de revisão, ao contrário de em *Amor de Perdição*, em que elas ocorrem sobretudo em momento de escrita. Porém, a análise genética integral da novela revela que algumas dessas emendas mediatas são próximas ao momento de escrita, situação que vai ao encontro do que Castro deduzira sobre as emendas mediatas do romance: “isto não quer dizer que, terminada a escrita, tenha havido um tempo de releitura e revisão global do manuscrito. Mais provavelmente, houve releituras parciais e as revisões efectuadas pouco depois da escrita original, de carácter pontual, isoladas entre si” (Castro 2007: 74). O que distingue ambas as obras é que, no romance, estas revisões mediatas foram “pouco numerosas” (Castro 2007: 74), enquanto, na novela, elas são abundantes.

7. Letra e tinta

A letra e a tinta das emendas permitem, algumas vezes, estabelecer a sua amplitude. Em *Novelas do Minho* reconhecem-se frequentemente emendas mediatas com letra e tinta semelhantes às do texto ao seu redor, como ilustram os exemplos seguintes, o que sugere que elas foram feitas antes de a letra mudar de módulo ou de inclinação com o avançar da escrita e antes de uma eventual mudança de aparo ou do molhar da caneta no tinteiro, o que influencia a intensidade do traço da escrita.

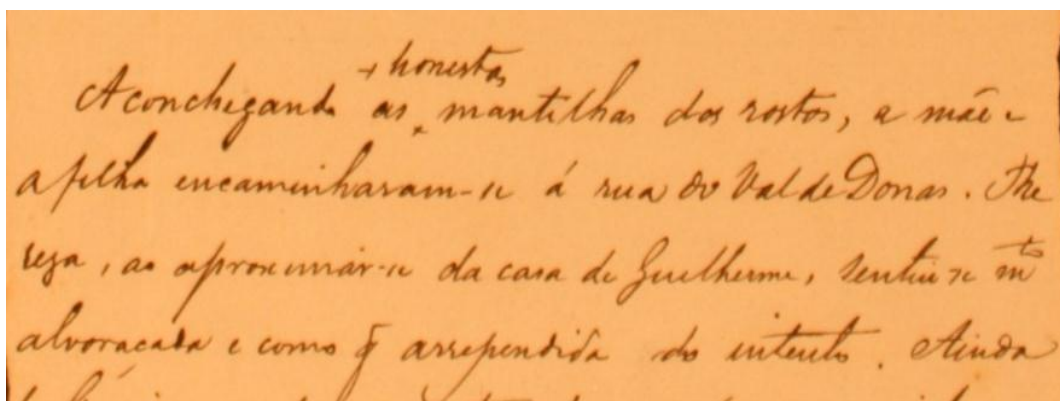


Imagem 55

Adição com letra e tinta igual ao restante texto

Aconchegando as [[↑]honestas] mantilhas dos rostos, a mãe e a filha encaminharam-se á rua do Val de Donas. Thereza, ao aproximar-se da casa de Guilherme, sentiu-se m^{to} alvoroçada e como q^{se} arrependida do intento. (...) (Viúva I: 15)

(Viúva I: 15)

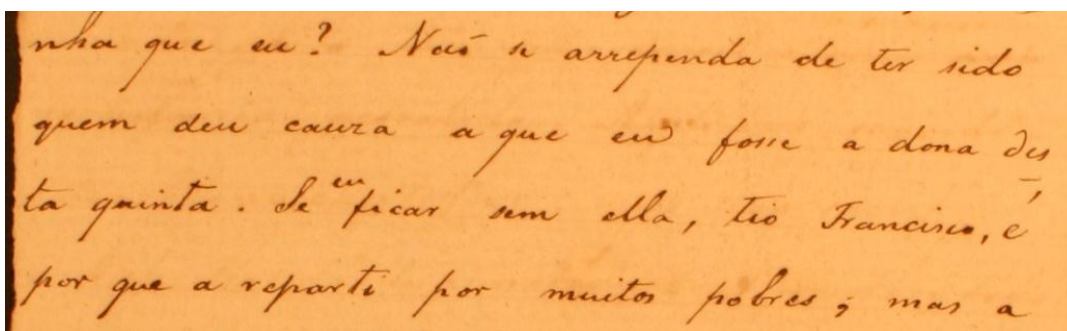


Imagem 56

Adição com letra e tinta igual ao restante texto

(...) Não se arrependa de ter sido quem deu cauza a que eu fosse a dona desta quinta. Se [^{eu}ficar sem ella, tio Francisco, é por que a reparte por muitos pobres; mas a

(Moisés: 59)

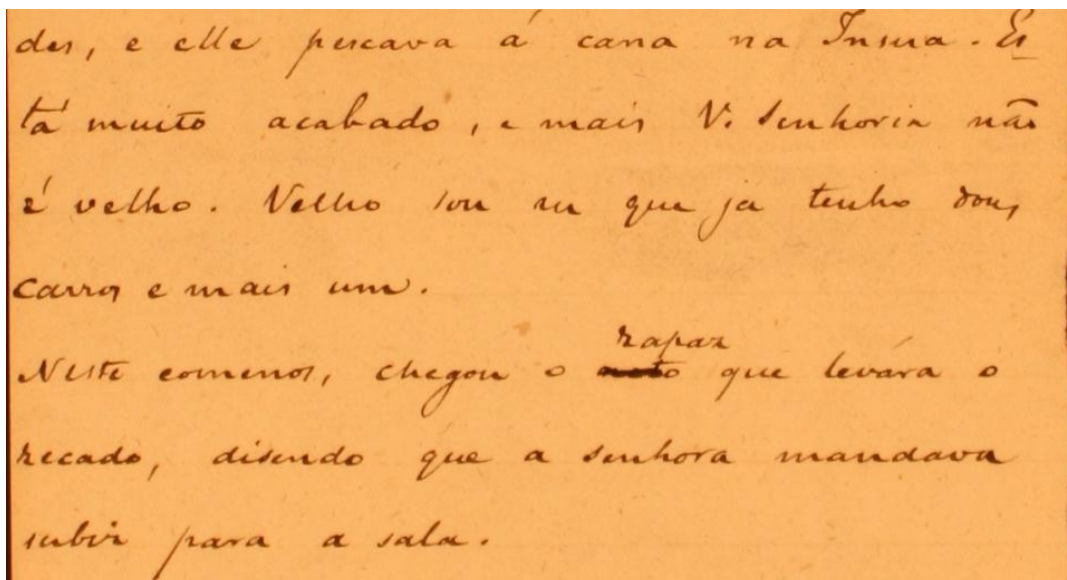


Imagem 57
Substituição de palavra com letra e tinta igual ao restante texto

(...) Está muito acabado, e mais V. Senhoria não é velho. Velho sou eu que já tenho dous carros e mais um.

Neste comenos, chegou o <neto>[↑rapaz] que levára o recado, dizendo que a senhora mandava subir para a sala.

(Moisés: 78)

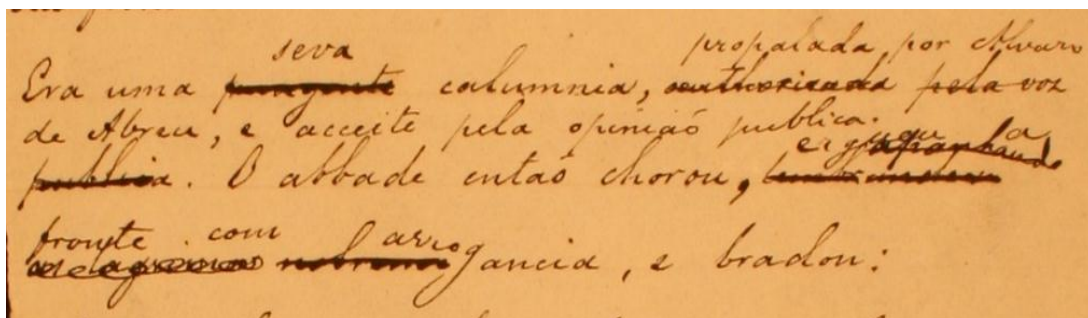


Imagem 58
Substituição de expressão com letra e tinta igual ao restante texto

Era uma <pungente>[↑ seva] calumnia, <authorizada pela voz publica>[↑ propalada por Alvaro de Abreu, e accete pela opinião publica.]. O abbade então chorou, <lembrando-se><apanhando as lagrimas nobreme> ergueu a frente com arrogancia, e bradou:

(Gracejos: 34)

Nas imagens anteriores, as adições “honestas” e “eu” e as substituições “neto/rapaz” e “autorizada pela voz publica/propalada por Alvaro de Abreu, e acceite pela opinião publica” são mediatas à escrita, pois estão inseridas na entrelinha sobre texto já escrito, a primeira através de uma chamada, a segunda apertando-se entre duas palavras já escritas, a terceira e a quarta sobre o elemento rasurado, prolongando-se a segunda delas sobre a frase seguinte.

Estas emendas podem ter sido feitas em qualquer momento antes de haver variação de letra ou de tinta. A amplitude destas emendas pode, pois, ser medida para trás, desde o momento em que há mudança de letra ou tinta, até ao lugar da emenda. No primeiro exemplo apresentado (*Viúva I*: 15), a letra ganha maior inclinação no fólio a seguir à emenda, o que sugere que ela tenha sido feita num momento relativamente próximo à escrita; nos dois exemplos seguintes (*Moisés*: 59 e 78), é provável que as emendas tenham acontecido durante a escrita do próprio parágrafo ou do seguinte, uma vez que, no final de ambos os fólios, há uma ligeira mudança de letra (no primeiro, o módulo da letra aumenta ligeiramente, coincidindo esta alteração com mudança de capítulo; no segundo, o módulo da letra é mais reduzido); por fim, no último exemplo (*Gracejos*: 34), há mudança para uma letra mais contida dois fólios após a emenda, coincidente com mudança de capítulo, sendo, portanto, este o limite máximo para a realização da emenda.

Tal como ilustram a tabela e gráfico seguintes, a maioria de emendas mediatas com letra e tinta semelhantes às do texto ao seu redor são adições (53%), como as dos dois primeiros exemplos (“honestas” e “eu”). As restantes emendas deste tipos são simples substituições de palavra (45%), como as do terceiro exemplo (“neto/rapaz”), e substituições mais extensas (2%), de expressões ou frases, como as do último exemplo (“autorizada pela voz publica/propalada por Alvaro de Abreu, e acceite pela opinião publica”).

OPERAÇÃO DE ESCRITA	N.º DE EMENDAS	%
Adições	704	53%
Substituições palavras	602	45%
Substituições frases	34	2%
Total	1340	100%

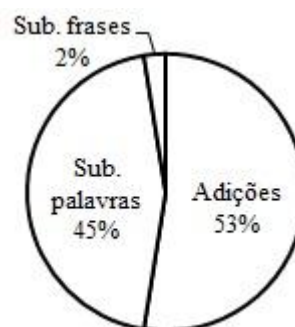


Tabela 47 e gráfico 69
Operações de escrita deste tipo de emendas

Estas emendas mediatas com letra e tinta igual às do texto ao seu redor (cujo momento de realização pode, portanto, ser também conhecido) surgem no manuscrito de *Novelas do Minho* 1340 vezes, correspondentes a 38% da totalidade das emendas mediatas da obra (3551). Se este valor for somado às 323 ocorrências atestadas no anterior ponto 6.2., o número de emendas mediatas cujo momento textual máximo da sua realização pode ser conhecido aumenta para 1663 (47% das emendas mediatas), correspondente a 18% da totalidade das emendas (cf. tabela e gráfico seguintes), o que representa um aumento considerável relativamente aos valores apresentados na tabela 45 e no gráfico 68 (cf. *supra*: pp. 316-317).

EMENDAS	QUANTIDADE	%
Imediatas	3088	40%
Mediatas	3551	45%
	. sem amplitude: 1888 . com amplitude: 1663	. sem amplitude: 35% . com amplitude: 18%
?	1133	15%
Total	7775	100%

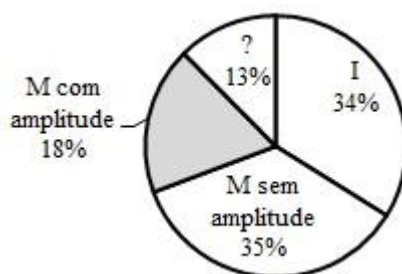


Tabela 48 e gráfico 70
Percentagem de emendas mediatas cujo momento da realização pode ser conhecido

Estes valores comprovam a utilidade do estudo da amplitude, letra e tinta das emendas para o conhecimento sobre o tempo de realização das emendas mediatas, que, por sua vez, é elucidativo sobre os processos de escrita.

Por vezes, é também possível estabelecer a amplitude de emendas cuja letra e tinta contrastam claramente com as do texto ao seu redor. Isto acontece quando a tinta e a letra da emenda são iguais às de um segmento textual posterior, que constitui, assim, um limite claro para a definição da amplitude, tal como ilustram os exemplos seguintes.

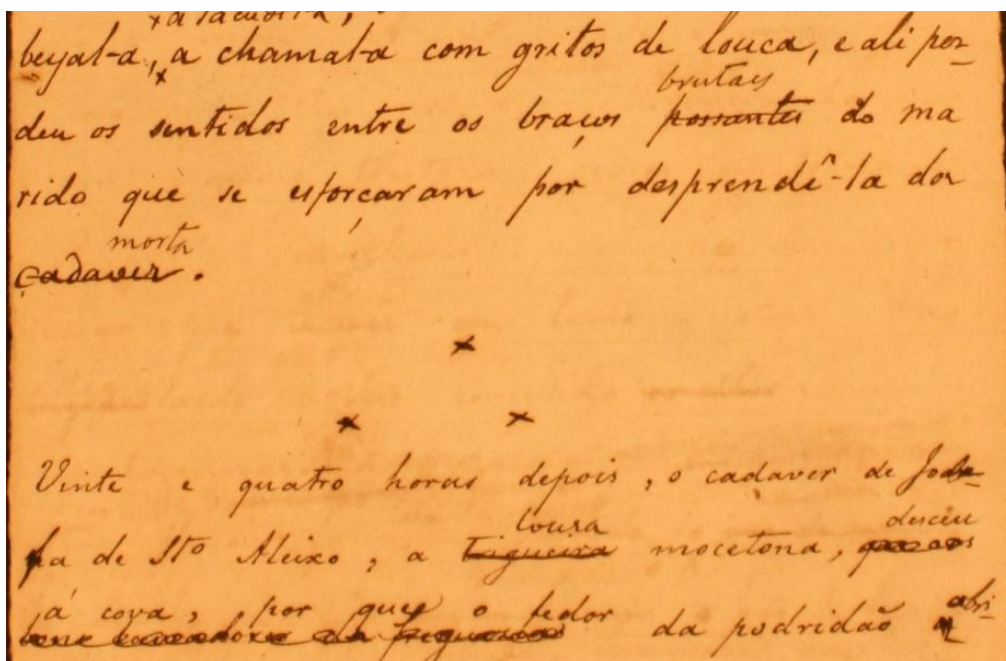


Imagem 59
 Emenda com letra e tinta de texto seguinte

(...) ali perdeu os sentidos entre os braços <possantes>[↑brutais] do marido que se esforçaram por desprendê-la d<o>/a\ <cadaver>[↑morta].

*

Vinte e quatro horas depois, o **cadaver** de Jo<anna>/sefa\ de Sto Aleixo, a <trigueira>[↑loura] mocetona, <que os bons lavradores da freguezia> desceu á cova, por que o fedor da podridão (...)

(Moisés: 10)

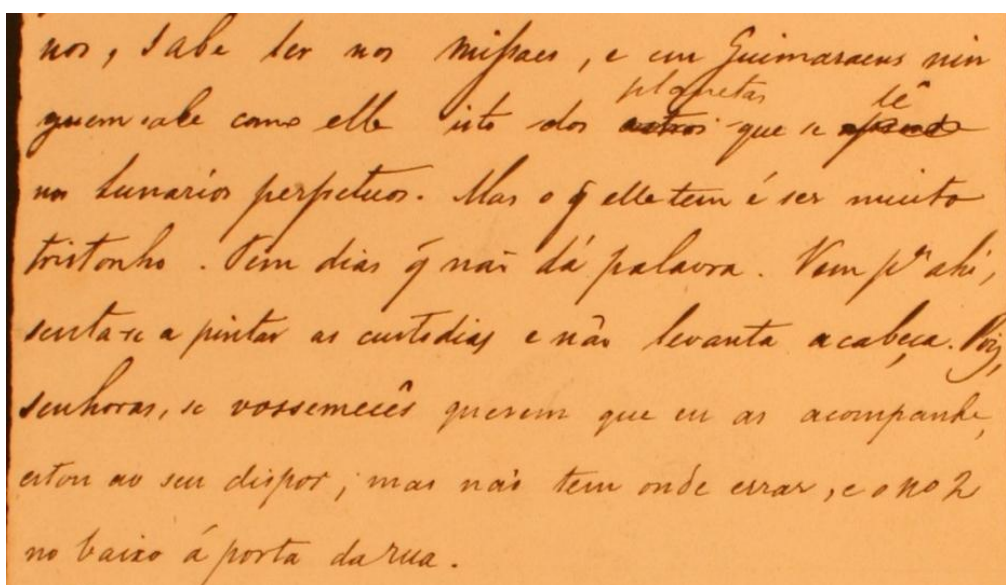


Imagem 60
 Emenda com letra e tinta de texto seguinte

(...) sabe ler nos missaes, e em Guimaraens ninguém sabe como elle isto dos <astros>[↑planetas] que se <aprende>[↑lê] nos lunarios perpetuos. Mas o q̃ elle tem é ser muito tristonho. Tem dias q̃ não dá palavra. Vem p^a ahi, senta-se a pintar as custodias e não levanta a cabeça. Pois, senhoras, se vossemecês querem que eu as acompanhe, estou ao seu dispor; mas não tem onde errar, é o n^o 2 no baixo á porta da rua.

(Viúva I: 15)

Nas imagens apresentadas, identificam-se mudanças de intensidade da tinta, respectivamente, em início de capítulo (“Vinte e quatro horas depois”), e a meio de uma frase, em curso de escrita (“querem que eu as acompanhe”). No segmento textual anterior a estas mudanças, destacam-se as substituições “possantes/brutais” e “cadaver/morta”, no primeiro exemplo, e a substituição “astros/planetas”, no segundo, todas elas com a mesma intensidade de tinta dos segmentos textuais seguintes. Isto significa que estas emendas mediatas podem ter sido feitas a partir do momento em que se dá a mudança de intensidade referida.

No primeiro exemplo, é provável que a emenda “cadaver/morta” tenha acontecido logo no início do capítulo seguinte, resultante da projecção da palavra “cadaver” para a frase “Vinte e quatro horas depois, o **cadaver** de Jo<anna>/sefa\ de Sto Aleixo (...) desceu á cova”. Devido a esta projecção, a primeira ocorrência de “cadaver” terá sido substituída por “morta”. É, assim, possível estabelecer, para esta emenda, uma amplitude de parágrafos contíguos.

Já a emenda “possantes/brutais” pode ter sido feita em qualquer momento desde esta mudança de intensidade da tinta coincidente com início de capítulo até ao momento de nova mudança de intensidade, que acontece três fólhos depois. No segundo exemplo, é provável que a emenda “astros/planetas” tenha ocorrido antes da mudança de fólho, uma vez que no fólho seguinte a intensidade da tinta é novamente mais carregada.

7.1. Campanha de escrita e campanha de revisão

Castro sublinha a importância de “uma dissecação estratigráfica das sucessivas campanhas de escrita e reescrita” (Castro 2013: 200) numa análise codicológica de manuscritos com correcções. De facto, a definição de campanhas de escrita e revisão é da maior importância para o conhecimento dos processos de escrita e práticas de escrita autorais: permite não só conhecer a “cronologia relativa” (Castro 2013: 112) das várias emendas, mas também elucidar sobre o ritmo da redacção de uma obra, sobre a frequência de revisões e sobre especificidades autorais na variação da tinta e da letra em processo de escrita e revisão⁹².

Com afinidades com o sentido militar do termo, campanha refere-se a um conjunto de operações realizadas dentro de um determinado período temporal. No contexto dos manuscritos autógrafos, essas operações são, respectivamente, as de escrita

⁹² Veja-se a este propósito as contribuições de Lebrave sobre “les interruptions et les rythmes génétiques” (Lebrave 1986: 144) e de Biasi sobre “rythmes de la rédaction” (Biasi 1994: 515).

e as de revisão e o período textual que as limita é determinado através de vestígios materiais, fisicamente observáveis, como tinta, letra e topografia da escrita e das emendas. Assim, as expressões “campagne d’écriture” (Grésillon 1994: 241) e “campanha de reescrita” (Castro 2007: 74) referem-se, respectivamente, a segmentos de texto ou a conjuntos de emendas com as mesmas características materiais.

Estes conceitos podem estar intimamente relacionados. Ao definir “campagne d’écriture” como “opération d’écriture correspondant à une certaine unité de temps et de cohérence scripturale”, Grésillon explicita que “après une plus ou moins longue interruption peut commencer une nouvelle campagne d’écriture, qui implique souvent réécriture” (Grésillon 1994: 241)⁹³.

A dependência destes conceitos face à materialidade do objecto de estudo é assim fundamentada por Castro, a propósito das campanhas de reescrita: “a acumulação de numerosos instrumentos de escrita (...), a variação de módulos e estilos da letra pessoana e os espaços ocupados na página pelas sucessivas emendas (...) permitem reconhecer sucessivas campanhas de reescrita, que se sobrepõem como estratos geológicos, a cada um correspondendo instrumentos de escrita e intenções redaccionais próprios. Esta estratigrafia (...) permite estabelecer com bastante exactidão a cronologia relativa das campanhas de reescrita (...)” (Castro 2013: 112).

Se a tarefa de definição de campanhas de escrita e reescrita depende de critérios fisicamente observáveis, como a tinta, a letra e a topografia da escrita e das emendas, ela é evidentemente facilitada se um escritor variar a tinta e a letra nas diferentes campanhas de escrita e revisão e se for regular na distribuição topográfica do texto e das emendas no manuscrito; porém, ela revela-se impossível, se um escritor utilizar sempre a mesma tinta, se não variar a letra e se for irregular na distribuição topográfica do texto e das emendas.

No caso de *Novelas do Minho*, a definição de campanhas de escrita e reescrita é dificultada pelo facto de as mudanças de tinta e letra serem, regra geral, pouco contrastivas. Camilo escrevia com uma caneta, na qual eram acoplados aparos, que se trocavam quando estavam gastos. A tinta usada era preta e ferrogálica, oxidando facilmente e em maior ou menor grau conforme a sua composição específica. Os vestígios materiais visíveis no manuscrito podem dizer respeito à cor resultante dessa oxidação (a tinta originalmente preta pode ter-se tornado, por isso, acastanhada) ou a

⁹³ Explicitarei, adiante, como esta constatação da geneticista encontra fundamento em *Novelas do Minho* (cf. *infra*: p. 336).

outros factores que afectam a intensidade da tinta, como as diferenças na carga de tinta no aparo, o grau de diluição da tinta, a diferença de pressão da mão (normalmente menor no início de uma campanha de escrita e maior no final) e a espessura do aparo. A prática camiliana de inserir maioritariamente as emendas imediatas na entrelinha, como é típico das emendas de revisão, dificulta a definição de campanhas de escrita e reescrita. Na maioria dos casos não é, portanto, possível definir com segurança campanhas de escrita e estratigrafia de revisão nesta obra. Ainda assim, existem alguns contrastes de tinta e letra que possibilitam esta tarefa. Segue-se uma descrição pormenorizada da letra e tinta de cada novela, com vista à definição das suas campanhas de escrita e revisão, começando pela primeira parte de *Moisés*, a novela mais reveladora a este respeito.

7.1.1. Campanhas de escrita e revisão em *Moisés I*

A primeira parte de *Moisés* ilustra bem os conceitos de campanha de escrita e campanha de revisão, pois o contraste da tinta e da letra é geralmente bem visível. As tintas parecem ser apenas duas, que vão alternando, tendo-se identificado quatro mudanças de tinta⁹⁴:

1. Dedicatória – preto
2. Fólios 1 a 5 – castanho
3. Fólios 5 a 10 – preto
4. Fólios 27 a 32 – castanho
5. Fólios 32 a 40 – preto

Estas mudanças não correspondem sempre a campanhas de escrita diferentes. Por exemplo, no fólio 5, a tinta muda durante a escrita em curso, a meio da frase, mas a letra mantém-se igual apesar da interrupção, como ilustrarei adiante (*cf. infra*: p. 328). Já no fólio 27, a mudança de tinta em curso de escrita coincide igualmente com mudança de letra. Isto significa que a tinta não é por si só critério suficiente para se determinar campanhas de escrita e campanhas de revisão. O critério determinante neste sentido é a letra.

Na novela em questão, foram identificadas nove mudanças de letra, que apontam com grande probabilidade para dez momentos de escrita distintos. Essas mudanças são as seguintes:

⁹⁴ A tinta original era, como já referi, preta. Refiro-me sempre às cores visíveis hoje.

1. Dedicatória
2. Fólios 1 a 10
3. Fólios 10 a 21; 25
4. Fólios 22 a 24 (adição)
5. Fólios 25 a 27
6. Fólios 27 a 32
7. Fólios 32 a 35
8. Fólios 35 a 37
9. Fólios 37 a 39
10. Fólios 39 a 40

A tabela seguinte ilustra a relação existente entre as mudanças de tinta e as mudanças de letra, que não são, como se vê, coincidentes, a não ser na dedicatória, nos fólios 1 a 5, nos fólios 27 a 32 e nos fólios 32 a 35.

LETRA (=CAMPAÑA DE ESCRITA)	TINTA
dedicatória	dedicatória – preto
fólios 1-10	fólios 1-5 – castanho
	fólios 5-10 – preto
fólios 10-21; 25	
(fólios 22-24)	
fólios 25-27	
fólios 27-32	fólios 27-32 – castanho
fólios 32-35	fólios 32-40 – preto
fólios 35-37	
fólios 37-39	
fólios 39-40	

Tabela 49
Mudanças de letra e tinta em *Moisés I*

Veja-se, agora, em pormenor, a descrição de cada uma das campanhas de escrita, com indicação, sempre que possível, das campanhas de revisão existentes.

Campanha 1: dedicatória

Não se sabe se a dedicatória foi escrita antes ou depois do início da narrativa. A tinta é preta e esta secção contém a data e o local de redacção da novela. Nas restantes novelas, a referência ao local e à data aparece apenas no final; por este motivo, poder-se-ia conjecturar que esta dedicatória tenha sido escrita depois de terminada a novela. No entanto, o facto de existir uma correcção a castanho, condizente com a tinta utilizada nos fólios 1 a 5 ou 27 a 32 da novela, sustenta com maior probabilidade ser este fólio anterior a algum destes dois conjuntos.

Campanha 2: Fólios 1 a 10

A narração inicia-se no fólio 1 e continua a castanho até ao início do fólio 5. Nesta altura, há uma mudança de tinta, mas não de letra, em curso de escrita, provavelmente porque a primeira tinta acabou e foi preciso substituí-la. Esta mudança está ilustrada na imagem seguinte, podendo o contraste de intensidade das tintas resultar de um diferente grau de diluição.

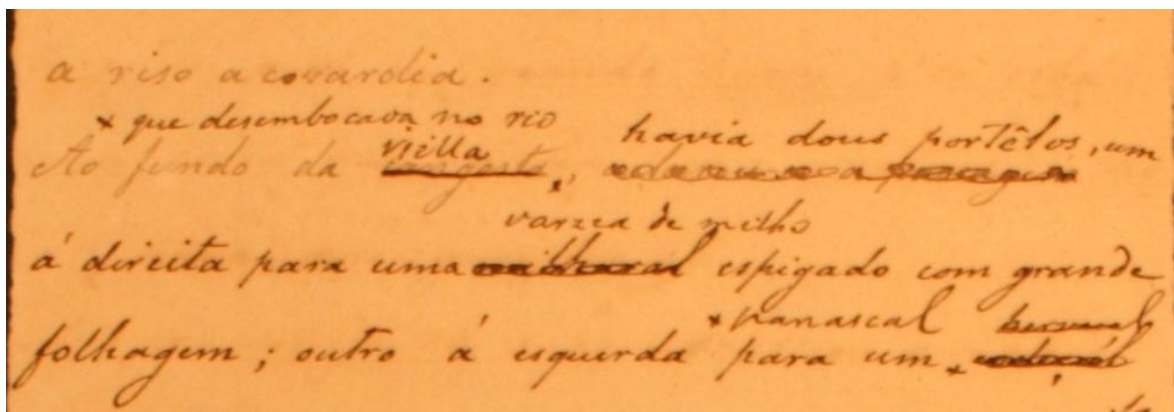


Imagem 61
Mudança de tinta

(...) a riso a covardia.

Ao fundo da <cangosta>[↑viella], [↑que desembocava no rio] <aclarou-se a passagem> havia dous portêlos, um á direita para um[a] <milharal>[↑varzea de milho] espigado com grande folhagem (...)

(Moisés: 5)

Para além da escrita em curso, nota-se, nestes primeiros cinco fólios, um conjunto de correcções a preto, feitas com a nova tinta do fólio 5. Veja-se, por exemplo as substituições “bouça/Agra” e “minorista/estudante de Coimbra”, bem destacadas na imagem que se segue. É possível, portanto, definir que estas correcções foram feitas para trás, a partir do local da mudança no fólio 5.

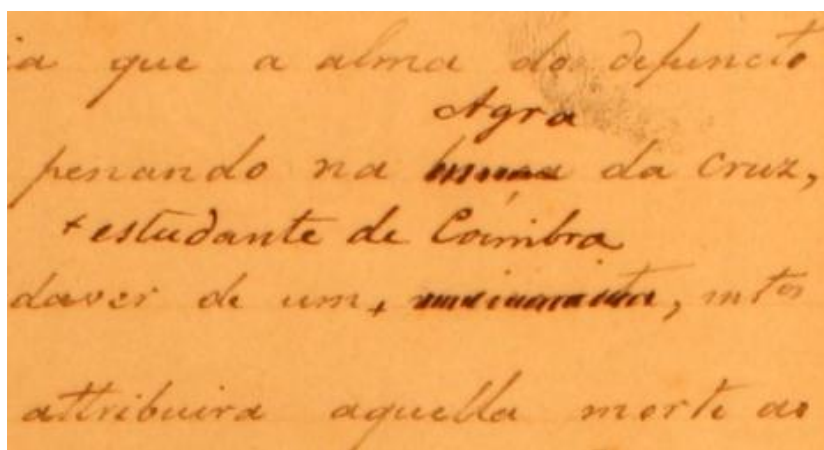


Imagem 62
Emendas com a nova tinta preta (Moisés: 1)

A longa transcrição que se segue ilustra claramente esses dois momentos distintos: campanha de escrita a castanho (assinalada a cinzento) e campanha de revisão a preto (assinalada a negrito). Para além delas, repare-se que há ainda outras correcções a tinta castanha (assinalada a cinzento e negrito na transcrição), o que significa que estas emendas foram feitas antes da mudança para a tinta preta, durante o próprio processo de escrita e não num momento de revisão posterior (por exemplo, “serra/monte”; “rojando um hábito branco/de fraldas brancas e †”; “sitios/serras”; “na guerra *do Russilhão*”; “annualm^{te}”; etc.).

Tanscrição de *Moisés*, 1.^a parte, fls. 1-5

[1]

Primeira Parte

O pequeno pegureiro contou as cabras á porta do curral; e, dando pela falta de uma, começou a chorar [**com a maior bôca e bulha q̃ podia fazer.**] Era noute fechada. Tinha mêdo de voltar á[o] <serra>[†monte], por que se dizia que a alma do defuncto capitão-mor andava penando na <bouça>[†Agra] da Cruz, onde apparecera o cadaver de um <minorista>[†estudante de Coimbra], mt^{os} annos antes. O povo attribuiu aquella morte ao capitão-mor de Sancto Aleixo de alem-Tamega, por vingança de ciumes, e propalara que a alma do homicida, <rojando um hábito branco>[†de fraldas brancas e <†>[†rossagantes]], <assomava> infestava aquell<es>/as\ <sitios>[†serras]. O moleiro d<e>/as\ Poldras contrariava a opinião publica, asseverando que a aventesma não era alma, nem a tinha, por q̃ era a egua branca do <reitor>[†vigario]. A maioria, porém, poz em evidencia o facto psicologico, divulgando que o moleiro era homem de mãos costumes, tinha sido soldado [**na guerra do Russilhão**], e não se desobrigava [†annualm^{te}] no rol da igreja, nem constava que tivesse matado algum francez.

Era por <181<0>/5>[†181<2>/3]], meado de Agosto, <na ponta> quando o pastor chorava encolhido a um canto do curral, e pedia <a>[†ao padre] Sto Antonio com m^{tas} lagrimas que lhe deparasse a cabra perdida.

João da Lage, o amo, assomou á porta da córte, e bradou:

– Perdeste alguma <cabra>[†rêz]?

O rapaz tartamudeou, tiritando de medo.

– Perdeste, ladrão? Vai em cata d’ella; e, olha lá, se a não trou<c>/ss\eres, não me appareças mais, que <te tiro>[†t’arranco] os figados pela bocca. [– **E deu-lhe dois valentes pontapés por conta.**]

Este João da<s> Lage<s> <desobrigava-se, [†na quaresma,] era mordomo de S^{to} Aleixo, tinha matado dois francezes>[†era homem de bons principios, assentados em religião e patria, havia matado dois francezes] doentes nas ambulancias retardadas, <e>[†e] accreditava que o fantasma era a alma do capitão-mor e não a egua branca do vigario.

O rapazinho desatou a correr, e <foi pedir ao <pa[2]drinho>[†alferes da Igreja] que mandasse alguem com elle ao monte, por que tinha medo> la foi <para a>[†caminho da] serra. <A extracção do figado pela boca, segundo o programa, aterrorisava-o <tanto como>[†mais q̃] a alma penada. [†Ainda assim,]>[†<Entre> Tendo de optar entre <a>[†os maleficios da] alma penada e <prospecto> as biqueir<as>/a\ dos tamanc<os>/o\ do amo, preferia encontrar o defuncto cap^{am} mor. Ainda assim,] <*Ia></ia>[†ia] resando alto quanto sabia da Cartilha: os *Peccados mortaes*, as *Obras de misericordia*, os *Sacramentos da Sancta Madre Igreja*, tudo. Á sahida da <povo> aldeia, <1>recuou <3>e <quiz>[†4ia] 5fugir,> <2>estarrecido. Vira um <vulto>[†fantasma] branco <sentado>[†agachado] na raiz de um castanheiro.

– Ó Zé da Monica, es tu? – perguntou o [†suspeito] fantasma.

– Sou eu, tia Brites – respondeu o rapaz, [†respirando] offegante – [†Credo!] <Q>/q\ue mêdo você me fez! <*ac>

– Tu onde vás a esta hora?[!]

– Vou á cata de uma cabra. Voce viu-a?

– Eu não. Olha lá, a tua ama <Josefa>[†Zefa] tambem anda á procura da cabra?

– Ágora! A senhora Zefinha está doente ha mais de <um> mez [†e meio] na cama.

– Isso sei eu; mas <eu> havia de jurar que a vi <pas> saltar agora o portêlo da cortinha do rio! Se não era a Zefa, era o diabo por ella!

O rapaz tornou a tolher-se de medo, e perguntou a meia voz:

– Seria a alma?

– <Não era> Do snr capitão-mor? Não me pareceu; <a alma dizem q̃ anda assim a modo> ella ia de saia escura, e levava <uma> um <pano a modo> saiôto pela cabeça.

N’este comenos, descia o moleiro [**↑do lado da serra**] pelo quinchoso [**↑escuro,**] com dous jumentos carregados de folles, e vinha cantando:

*Ja fui canario do rei,
Ja lhe fugi da gaiola,
Agora sou pintasilgo
Destas meninas d’agora.*

– Pr’a pintasilgo estás muito <desasado>[**↑fanhoso**], ó <Manel>[**↑Luiz**]! [3] – disse galhofando a Brites d<a>/o\ <Capella>[**↑Eirô**].

– Ó lá, <*Br>/O\ sua bruxa, que está você a faser ahi? – respondeu o <soldado da legião portuguesa>[**↑veterano do 2º regimtº do Porto**] – Não me metta mêdo aos burros que elles ja estão <parados>[**↑estacados**] a olhar p’ra você. Deixe passar os parentes.

– Eu não sou da tua familia, ouviste, jacobino? replicou a velha, [**↑e**] fazendo-lhe duas figas, acrescentou: – toma, que te dou eu, herege!

– O tio Luiz! – perguntou o pegureiro – Vm^{cc} viu ahi <pela bouça>[**↑na Agra**] da <c>/C\r uz uma cabra?

– Não a vi, rapaz, mas ouvi-a berrar la para o rio. Mette ahi pela cangosta do <tio> Estevão, e <vai>[**↑vai**] pela beira do rio abaixo que a topas, <na>[**↑la p^a a**] <v>/V\ arzea d<o>/as\ <<p>/P\ ontilhão>[**↑poldras**] <.>/,\ [ou na Insua.]

<– Deus lhe dê saude – disse o rapaz> <– Se o rapaz la fôr agora>

[**↑– Está mesmo indo... – intreveio a tia Brites –**] Boa hora é esta para um rapasinho <ir> se metter á c<o>/a\ ngosta do Estevão!

– Então que tem<?>[<que elle> ?]

– Que tem?! Vai perguntal-o á Zefa do João da Lage que ficou la tolhida uma noite <†> e nunca mais teve saude.

– Sim, sim, tia Brites, você la sabe d’esses tolhiços. [**↑e eu tambem sei como as raparigas se tolhem nas c<o>/a\ ngostas.**] Tens medo, rapaz?

– Tenho, sim, snr.

– Espera<-me aqui.>[**↑ ahi que eu venho ja.**]

E, tangendo os burros que espontavam o tojo d/os\ valados, foi descarregal-os, encheu[**↑lhes**] a mangedoura de herva, <bebeu>[**↑g<ar>/ol\ guejou**][<←gargalçou] da borracha um[a] <grande trago>[**↑vez de vinho**], e <†> voltou onde o esperava o pastor a q^m Brites contava casos [**↑varios**] de almas penadas.

– Vamos la, pequeno – disse o moleiro – Conheço bem o teu amo, e sei que elle á conta da cabra[**↑, se tiver meio quartilho de aguard^{te} no bucho,**] é <homem para te esfolar>[**↑capaz de te <*moer>[↑ quebrar] os <ossos>[↑ braços]**]; por isso é que eu t’a vou [**↑ajudar a**] procurar. <A>[**↑De**] que tens tu medo, rapaz? É da alma do capitão-mor? <Não digas> Não sejas tolo. [**↑As**] <A>/a\l[4]mas [**↑boas**] dos que morrem são de Deus, [**↑<e> não <impecem>[↑fazem mal] a ning^m**]; e as más<, as> são do diabo, que as não larga das unhas.

– <Credo!>[**↑<a>/A\rrenego**][**–te eu!**] este homem está vestido e calçado no inferno! <Deixa-me <fazer>[**↑diser**] o credo em cruz.> – murmurou a tia Brites, [**↑erguendo-se indignada,**] benzendo-se de hombro a hombro, e do alto da cabeça ao umbigo.

– Que está vossê a rosar, mulher! <– soltou o> Que este rapazelho seja parvo tem desculpa; mas você, com mais de setenta annos <n’esses>[**↑ nos**] ossos>[**↑ na carcassa**], ja tinha tempo de ter juiso n’esses cascos. Você ja viu almas<?>/,\ [ó creatura?]

– A mim não me impecem, graças a Deus! – respondeu Brites com desvanecimento – Ellas bem sabem <*onde> com quem se mettem.

– Não se mettem <comsigo>[**↑no seu corpo**]? Podéra... [**↑– redarguiu o veterano sempre risonho –**] Eu, se fosse alma penada, <encontrando-me>[**↑topando**] com vossê, <fugia-lhe, palavra de honra>[**↑desatava a fugir.**] A alma que se mettesse em vossê, devia sahir suja como a ratazana d’um cano.

– Vai-te, vai-te, <diabo>[**↑jacobin/o**]; cruces, <canhot> deabo, cruces! – <exclamou> exorcismou a tia Brites com dois dedos em cruz, e mettu-se em caza ás arrecúas.

– É o que eu te digo, rapaz. Deixa la <fallar>[↑asnear] o povo. Olha se te guardas de alguma sacholada de teu amo, que das almas do outro mundo te livro eu.

O moleiro ia conversando com o pastor<,><:/>,< \ <incutia-lhe> <§– Como está> <– A tua ama Josefa ainda está doente? §– A sra Zefa> <*com> pelo pedregosa c<o>/a\ngosta do Estevão. A pezar da[s] <animação do es> palavras animadoras do <veterano>[↑<espírito-for> veterano], o rapaz ao passar nos lanços mais escuros d<a>/o\ <barroca>[↑pedregal] ia <resando>[↑orando] mentalm^{te} [↑fragmt^{os} da Cartilha]. Os vaga-lumes phosphoreavam entre os silvedos, e ás vezes um melro assustado batia as azas na ramagem d<os>/as\ <tapumes>[↑sebes]. O pastor [↑então] maquinalm^{te} agarrava-se <no> ao braço do moleiro, que <o admoestava> lhe mettia [5] a riso a covardia.

Ao fundo da <cangosta>[↑viella], [↑que desembocava no rio] <aclarou-se a passagem> havia dous portêlos, um á direita para um[a] <milharal>[↑varzea de milho] espigado com grande folhagem; outro á esquerda para um <codeçal><[↑hervaçal]>[panascal] que entestava com a corrente do Tamega. <Qd. ahi chegaram, ouviu-se um estrondo subito e compacto na agua. O pastor deu um grito.> Sahia então do rio para a cangosta um grande vulto
a\lvacento chofrando na agua com pernadas longas e <cadentes>[↑mezuradas]. O rapaz expediu um <grito>[↑ai rouco], e, agarr<ou->/ando->se aos suspensorios de couro do moleiro, gritou:

– Ó tio Luiz, ó tio Luiz!...

– Que é?

– Vm^{ce} não vê?

– Vejo, pedaço d’asno, vejo: é a alma do capitão-mor que anda a pescar bogas com chumbeira... Não vês que é um homem em fralda, rapaz? Abre esses olhos, bruto!

Era <[↑ †]> o cazeiro d<a>/os\ fidalg<a>/os\ de <Manseos>[↑Sta Eulalia], que vinha batendo com a chumbeira as angras do rio por onde o escallo costumava acardumar-se.

– És tu, ó Francisco Bragadas? – perguntou o moleiro.

– Sou.

– Ouviste [↑por hi] berrar uma cabra?

– Ha pedaço, berrava ali no bravio do Pimenta; mas ja depois a ouvi <ahi par>[↑ la p’r]a baixo n<o>/a\ /I\nsua.

– O peixe cai? Dá ca duas bogas p^a eu cear.

– É má noite. [↑O peixe meteu-se aos poços.] Anda coisa ma por aqui... Vou-me chegando a caza.

– [↑Coiza má?] Topaste algum avejão no rio? Olha que a alma do capitão-mor anda na serra; mas talvez viesse tomar banho<->, ã a noite está quente.

– Homem –olveu o pescador <atemorizado>[↑escrupuloso] – <nada>[↑deixemo’-nos] de <brincadeiras>[↑ <chalaças>[↓graçollas]]. Ahi bem perto donde [6]

(Fim da transcrição)

A escrita corrente dos fólhos 5 a 10 prossegue a preto. Neste período, a tinta das emendas de revisão não se destaca de forma tão evidente como nos fólhos anteriores, por esta razão não é possível uma definição clara dos momentos de revisão. Ainda assim, junto com o auxílio da letra, é possível distinguir três tipos de emendas mediatas:

1) as realizadas com a mesma tinta e a mesma letra da escrita em curso desse período, como, por exemplo, “milharal/varzea de milho”, “codeçal/hervaçal/panascal” e “cadentes/mezuradas” (fl. 5);

2) um conjunto menos extenso num tipo de letra muito pequeno, realizado provavelmente com a nova tinta castanha usada a partir do fólho 10, tal como “O peixe

metteu-se aos poços”, “deixemo’-nos” (fl. 5), “por cima” e “de espinheiros e silvas”(fl. 10);

3) poucas emendas no castanho muito claro usado a partir do fólho 37; assim, troca de “chalaças” por “graçollas” (fl 5).

Para além disso, existe, no fólho 5, a emenda “Sta Eulalia”, provavelmente contemporânea do fólho 43 da segunda parte desta novela, como já foi fundamentado no Capítulo V.

Campanha 3: Fólhos 10 a 21; 25

No fólho 10, a escrita prossegue na mesma tinta preta, porém o módulo da letra é ligeiramente menor e o traço é menos espesso do que o anterior. Revisões nesse traçado mais fino parecem ter sido feitas para trás a partir daqui, tal como representado na transcrição seguinte (o traçado mais grosso é representado a negrito).

Ella saltou do campo <ao>/á\ barroca <atravez>[↑por cima] do tapume [↑de espinheiros e silvas,] foi direita á filha, deitou-se sobre ella a beijal-a, [↑a sacudil-a,] a chamal-a com gritos de louca, e ali perdeu os sentidos entre os braços <possantes>[↑brutaes] do marido que se esforçaram por desprendê-la d<o>/a\ <cadaver>[↑morta].

*

Vinte e quatro horas depois, o cadaver de Jo<anna>/sefa\ de Sto Aleixo, a <trigueira>[↑loura] mocetona, <que os bons lavradores da freguezia> desceu á cova, por que o fedor da podridão <aconselhara> obrigara a alterar o estylo das quarenta e oito horas sobre terra. (...)

(Moisés: 10)

Campanha 4: Fólhos 22 a 24 (adição)

Estes fólhos consistem numa longa adição, que implicou um ajuste na numeração dos fólhos entretanto já escritos (22 a 30), que foram, então, reescritos com a mesma tinta da adição (cada um deles avançou três números, assim 22 passa a 25, 23 a 24, e assim sucessivamente até ao fólho 30 que passa a 33). Isto significa que esta longa nota foi adicionada quando estes nove fólhos seguintes já estavam escritos. O facto de o fólho 34 estar escrito já sem emenda na numeração sugere que a nota tenha sido adicionada antes do início da escrita deste fólho, mas depois do início da escrita do fólho 33, emendado. A tinta desta adição coincide, assim, com a tinta preta usada a partir do fólho 32.

Campanha 5: Fólios 25 a 27

No fólio 25, nota-se uma nova mudança de letra, na abertura de novo capítulo, que consiste na passagem de uma letra de módulo largo para uma letra de módulo menor e mais contido, no passo seguinte:

Ao outro dia, um<a ord> mandado da regencia <ao>[↑ ao] intendente geral da policia ordenava a prizão do cadête de cavallaria, Ant^o de Queiroz e Menezes, no Limoeiro.

*

Josefa espera<r>/v\ a confiada, mas afflictta. Não sabia escrever, não tinha ninguem a quem pedir a esmola de uma carta.

(Moisés: 25)

Campanha 6: Fólios 27 a 35

No fólio 27, observa-se uma mudança contrastiva para tinta castanha. Apesar de esta mudança acontecer em curso de escrita, ela vem acompanhada pela redução do módulo da letra, tal como representado na imagem seguinte.

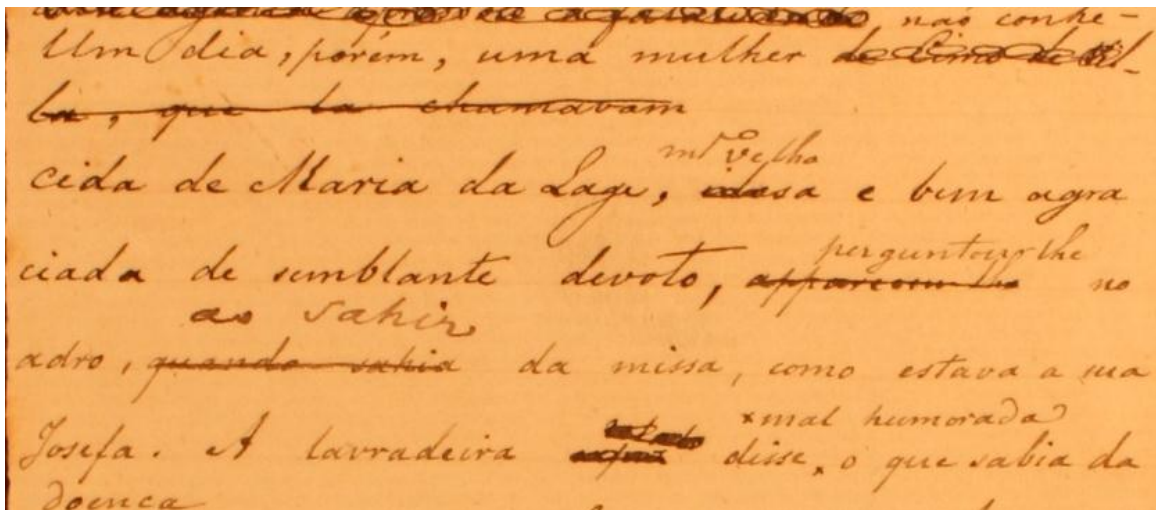


Imagem 63
Mudança de tinta e letra

(...) Um dia, porém, uma mulher <de Cimo de Villa, que la chamavam> não conhecida de Maria da Lage, <idosa>[↑mt^o velha] e bem agraciada de semblante devoto, <appareceu-lhe> perguntou-lhe no adro, <quando sahia>[↑ao sahir] da missa, como estava a sua Josefa. (...)

(Moisés: 27)

Com esta nova tinta, que se prolonga até ao fólio 32, e com esta nova letra, de módulo mais pequeno, é feita, em momento indeterminado, uma revisão, que recua até ao fólio 5, originando as numerosas emendas que se seguem:

“graçolas” (fl. 5); “valado” (fl. 6); “pai” (fl. 9); “lhe” e “Conte-me isso...” (fl. 11); “acudiu o theologo com o semblante mortificado”(fl. 12); “cruzio” (fl. 13); “immenso/titanico/immenso” (fl. 17); “Elle foi p^a Coimbra, com farda de cadête.” (fl. 18); “germanico das Asturias”, “celta”, “Telles e Menezes/Telles e Menezes” e “Presumem os praguentos qu/por que pode ser que

alguma dessas antigas damas/donas/Urracas, ou Mumadonas/Ortigas ou Gelorias passasse pelo harem do amir de Cordova Al-horr Ibn Abdu-r-rahman Ath Thakefi, sугeito q̃ foi mtº amado pela melopeia/melodia suavissima do seu nome.” (fl. 21 e 21v); “san” (fl. 25); “retrucou”, “a ti”, “velhacaria” e “erva” (fl. 26); “a fim de evitar q̃ a vissem”, “Eram as convulsoens da/Tinha alanciada a”, “em/pelo” e “idosa/mtº velha” (fl. 27).

Campanha 7: Fólios 32 a 35

No fólio 32, antigo fólio 29, muda-se novamente de tinta (hoje preta ou castanha muito escura) e de letra, coincidindo esta mudança com a abertura de um novo parágrafo, a meio de capítulo, como ilustra a imagem seguinte.

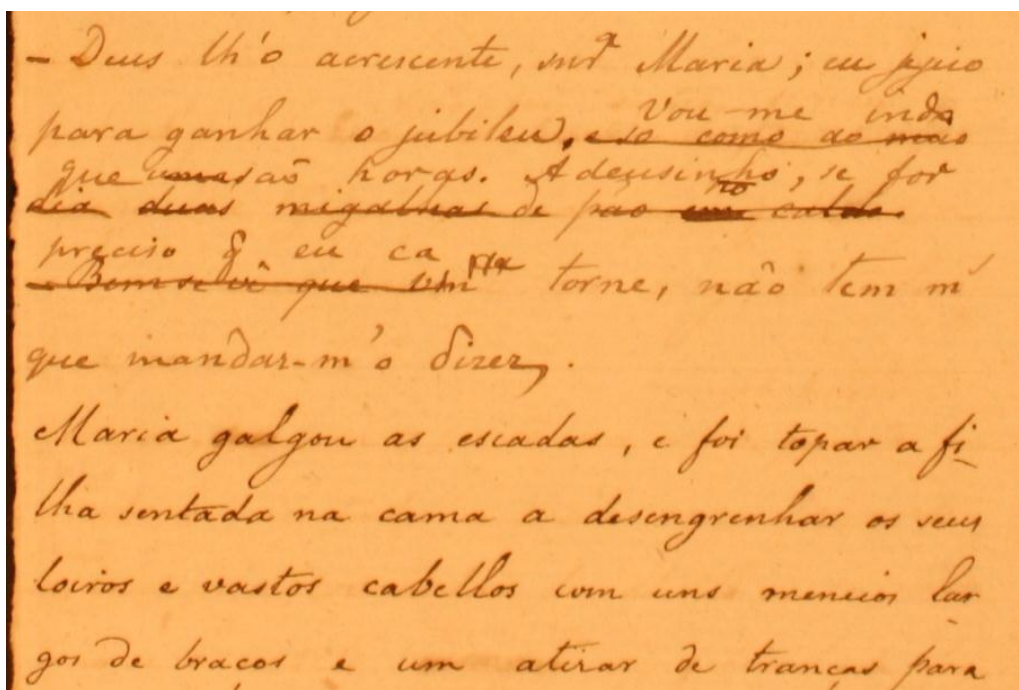


Imagem 64
Mudança de tinta e letra

– Deus lh’o acrecente, snr.^a Maria; eu jejuo para ganhar o jubileu <e so como ao meio dia <duas>[↑ umas] migalhas de pão [↑ no] caldo. § – Bem se vê que vm^{ce}>. Vou-me indo que são horas. Adeusinho, se for preciso q̃ eu ca torne, não tem m^s que mandar-m’o dizer.

Maria galgou as escadas, e foi topar a filha sentada na cama a desengrenhar os seus loiros e vastos cabellos com uns meneios largos de braços e um atirar de tranças (...)

(Moisés: 32)

Esta tinta mantém-se até ao final da novela. É com esta nova tinta que é feita a adição dos fólios 22 a 24, como já foi referido, as emendas a preto no verso do fólio 21 e as seguintes emendas entre os fólios 29 e 32:

“percebe agora?” (fl. 29); “barregue” (fl. 30); “teimar” e “coisas e” (fl. 30); “e profundamt^e abalada”, “trilho”, “embicou”, “no lenço” e “tem cura” (fl. 31) e “nenhuma, nem”, “a mais”, “, de ir lavar ao rio,” e “do velho”(fl. 32)

Campanhas de escrita finais

Por fim, as três últimas mudanças de letra não são tão nítidas como as anteriores, ainda assim, é possível distinguirem-se alterações, no fólho 35, para uma letra inclinada e veloz, em início de capítulo; no fólho 37, para uma letra de módulo pequeno; e no fólho 39, para uma letra de módulo maior, em início de capítulo, coincidente com a conclusão da novela.

Do exposto, conclui-se que, na primeira parte de *Moisés* existem nove mudanças de letra perceptíveis, correspondentes a dez campanhas de escrita, e quatro mudanças de tinta perceptíveis. Estes vestígios materiais permitiram ainda detectar conjuntos de emendas e campanhas de revisão, tal como sintetizado na tabela seguinte.

	DEDICATÓRIA	1-5	5-10	10-21	22-24	27-32	32-40
Curso de escrita	Preto	Castanho	Preto	Preto	Preto	Castanho	Preto
a)	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Emendas	Preto	Castanho	Preto	Preto	Preto	Castanho	Preto
b)	↙	↘	↘	↘	↘	↘	↘
Campanha de revisão 1	Castanho	Preto	Preto	Preto	Castanho	Preto	
c)	↓	↓	↓	↓	↓	↓	●
Campanha de revisão 2	Castanho	Castanho	Castanho	Castanho	Castanho		

Tabela 50
Conjuntos de emendas e campanhas de revisão

Na primeira linha da tabela estão representadas as várias tintas usadas ao longo da escrita de *Maria Moisés I*. O conjunto de emendas representado na segunda linha corresponde a correcções e alterações feitas durante a própria escrita, não consistindo, por isso, propriamente em campanhas de revisão, em releituras de assentada, mas a regressos constantes de curta distância durante a própria escrita⁹⁵. Estas emendas, feitas com a mesma tinta usada em curso de escrita, têm uma amplitude relativamente pequena, porque são feitas no intervalo textual limitado entre o lugar da emenda e o

⁹⁵ Na conclusão do Capítulo VII apresentarei o conceito de regressividade da escrita (cf. *infra*: p. 357).

lugar de mudança de tinta ou de letra. O conjunto de setas assinalado com a) servem para ilustrar que as emendas são feitas na mesma tinta usada em curso de escrita.

A campanha de revisão ilustrada na terceira linha da tabela diz respeito a revisões feitas provavelmente no momento em que se inicia uma nova campanha de escrita (ex. fólios 10, 27 e 32) ou quando se muda de tinta (ex. fólio 5). Esta revisão consiste na releitura e emenda dos fólios imediatamente anteriores a estas mudanças e as emendas distinguem-se pelo facto de serem feitas com a nova tinta e/ou letra. A atestação deste tipo de campanhas de revisão sugere que Camilo tinha por hábito rever o texto que antecede imediatamente alguma pausa. A amplitude desta revisão pode ser, assim, medida entre o ponto dessa mudança e o lugar da emenda. O conjunto de setas assinalado com b) representa este movimento de releitura sobre o já escrito, estando, por isso, inclinadas à esquerda. Assim, por exemplo, com a primeira tinta castanha usada em curso de escrita é feita uma revisão para trás, representada pela primeira seta; o mesmo acontecendo com as restantes tintas representadas.

A segunda campanha de revisão é semelhante à anterior, porém, a amplitude das emendas é muito maior, uma vez que a revisão não se restringe apenas aos fólios imediatamente anteriores a uma mudança, mas recua até ao início da novela. Este tipo de revisão, visa, portanto, a releitura quase total da obra, com emendas pontuais, e acontece apenas uma vez nesta novela, entre a mudança para tinta castanha no fólio 27 e a emenda mais recuada no texto, feita com essa mesma tinta, no fólio 5 (“graçolas”). O último conjunto de setas, assinalado com c), representa as várias emendas ao longo do texto feitas com a tinta castanha usada a partir do fólio 27.

Ambas as campanhas de revisão, embora de amplitude e frequência diferentes, como descrevi, encaixam-se nas já referidas palavras de Grésillon (“après une plus ou moins longue interruption peut commencer une nouvelle campagne d’écriture, qui implique souvent réécriture”, Grésillon 1994: 241). Esta reescrita é mais frequente e de menor amplitude no caso da primeira campanha de revisão do que no caso da segunda, pontual e de amplitude mais larga.

7.1.2. Campanhas de escrita e revisão nas restantes novelas

Em *Gracejos* distinguem-se, hoje, dois tons de tinta, um preto e um castanho. A novela foi escrita no tom preto e, no tom castanho, existem apenas as adições “Paulino Teixeira Botelho” e “Paulino Teixeira” (fl. 36), a numeração romana do capítulo XVI (fl. 36), as numerações dos fólhos 36 e 37a e o ajuste de numeração do fólho 37b. Exemplos de diminuição gradual da intensidade da cor são, por exemplo, as emendas “foi logo atacada de” (fl. 15) e “peçonha na língua” (fl. 18), ambas imediatas, porém a primeira menos intensa e a segunda mais intensa do que o texto ao seu redor. Esta variação acontece também na escrita corrente, sem emendas, como se verifica na falha de tinta de “igreja de Refojos” (fl. 25).

A letra é bastante uniforme, com variações pouco contrastivas ou mudanças progressivas, muitas vezes imperceptíveis. Por esta razão, é difícil estabelecer com segurança as campanhas de escrita desta novela. Regra geral, os capítulos iniciam-se com letra mais contida e cuidada (fls. 18, 25, 27, 29, 37b), embora sem diferenças muito significativas relativamente à letra do capítulo anterior, ganhando velocidade ao longo do capítulo. No entanto, existem capítulos que se iniciam em letra de módulo maior (fls. 22 e 33) e mais veloz (fls. 36, 43 e 45) e verificam-se também mudanças de letra não coincidentes com mudanças de capítulo. Assim, por exemplo, no fólho 23, há uma mudança clara entre a letra larga e veloz usada para transcrever uma correspondência e a letra miúda com que a narração continua logo de seguida, e, nos fólhos 10 e 32, o módulo da letra é mínimo, embora a passagem para este módulo de letra seja imperceptível. As variações identificadas estão sintetizadas na tabela seguinte:

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 10	
fl. 18	início cap.
fl. 22	início cap.
fl. 23	
fl. 25	início cap.
fl. 27	início cap.
fl. 29	início cap.
fl. 32	
fl. 33	início cap.
fl. 36	início cap.
fl. 37b	início cap.
fl. 43	início cap.
fl. 45	início cap.

Tabela 51
Mudanças de letra em *Gracejos*

A letra e a intensidade da tinta das emendas é também pouco contrastiva com as do restante texto, no entanto, destacam-se algumas emendas, como, por exemplo, “amavíos”, “exorcisar” e “rija” (fl. 7), “ás dez e meia”, “alterca”, “renitente”, “onze da noite” e “morgado de val” (fl. 14), “Ainda bem ã” (fl. 18) e a indicação “(Segue no verso desta tira)” (fl. 7).

Em *Cego*, reconhecem-se hoje dois tons de tinta, preto e castanho, este último usado a partir do fólho 36, até ao final da novela. Uma campanha de revisão no tom castanho e em letra miúda, distinta da do texto ao seu redor, sobressai no acrescento na margem do fólho 13 e nas emendas “ás goelas” (fl. 22), “escasso de posses, escorregava na ladeira” e “scelerado/perverso” (fl. 26), “hypothetico”, “pudor”, “e das intimas palestras ao fogão” e “adorava/idolatrava” (fl. 32) e “dinheirº no Porto”, “e imperterrita” (fl. 33).

Com o mesmo tom castanho e letra de módulo largo, distingue-se um conjunto de emendas que visou o preenchimento tardio de espaços deixados em branco para serem completados com o nome de uma personagem em falta: “José Pereira de Lamella” e “o Lamella” (fl. 23), “Jose Per^a” e “O Per^a da Lamella” (fl. 24) e “Per^a” (fl. 25). Provavelmente, ambas as campanhas de revisão foram realizadas após a escrita do fólho 36, pois são feitas com a tinta, hoje de cor castanha, utilizada a partir desse fólho. Isto significa que o texto foi objecto de uma revisão com uma amplitude ampla de, pelo menos, 15 fólhos. As emendas realizadas a partir do fólho 36 têm todas o mesmo tom castanho do texto em curso de escrita. Emendas no tom preto ocorrem entre os fólhos 1 e 33, pelo que se conclui terem sido realizadas, em vários momentos, antes da mudança de tinta.

As mudanças de letra são pouco contrastivas, geralmente coincidentes com início de capítulos. Assim, por exemplo, a letra é larga, mas menos inclinada do que a do texto antecedente, no início do capítulo V (fl. 15); contida e ligeiramente inclinada, no capítulo VI (fl. 18); e solta no capítulo XI (fl. 37). Embora não tão contrastivas, podem considerar-se também as mudança para letra mais cuidada nos inícios de capítulo dos fólhos 29 e 32.

Tal como na novela anterior, é frequente a letra ganhar mais velocidade e inclinação à medida do avanço do capítulo (veja-se, por exemplo, o fim do capítulo IV, fl. 14). Existem também mudanças de letra não coincidentes com início de capítulos, tal como acontece, por exemplo, no último parágrafo do fólho 6, em que a letra ganha subitamente maior inclinação; nos parágrafos iniciados por “Com as ultimas moedas”

(fl. 26) e “<D. Anna das Neves>” (fl. 40), com a redução súbita do módulo da letra; e no fôlio 36, com uma letra mais regular, após o salto de numeração e coincidente com a mudança de tinta. A tabela seguinte sintetiza as mudanças de letra apresentadas:

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 6	
fl. 15	início cap.
fl. 18	início cap.
fl. 26	
fl. 29	início cap.
fl. 32	início cap.
fl. 36	
fl. 37	início cap.
fl. 40	

Tabela 52
Mudanças de letra em *Cego*

Na terceira novela, *Morgada*, não há hoje contrastes no tom da tinta, mas verificam-se diferentes tipos de espessura no traçado da escrita. Algumas emendas sobressaem por serem desenhadas num traço mais fino (ex. “assás” e “me”, fl. 3), coincidentes com o traçado utilizado a partir do capítulo IV (fl. 11), pelo que é plausível considerar uma campanha de revisão para trás feita a partir desse momento. Também no fôlio 33 se destaca a passagem de um traço mais carregado para um traço mais leve.

Outros conjuntos, distintos através da letra e espessura do traço, agrupam poucas emendas, maioritariamente do mesmo fôlio, pelo que não é provável corresponderem, por si só, a diferentes campanhas de revisão. Mais provável é estas emendas pontuais resultarem de releituras parciais, mais ou menos frequentes durante o próprio processo de escrita. Assim, por exemplo, unem-se com a mesma letra, de módulo e espessura média, as emendas “de primeira ordem/de alta condição” e “côrte/cidade” (fl. 5) e “vm^{ce}”, “sñr pai” e “meu pai/vm^{ce}” (fl. 8); noutro conjunto, em letra veloz e traço fino, as emendas “quatro centros mil reis/mil cruzados”, “supplicavam/imploravam” e “Quatrocentos mil reis/Mil cruzados” (fl. 13); ou ainda, noutro grupo, as emendas “julgado” e “Araujo” (fl. 14), num traço novamente fino.

No que respeita à variação de letra, sintetizada na tabela seguinte, existem mudanças nítidas para uma letra menos inclinada, mas igualmente veloz, no início da conclusão, no fôlio 44, e para uma letra contida nos inícios de capítulo dos fôlios 11 e 33 (este último depois adiado), coincidentes com mudança para um traçado mais fino, e no fôlio 41, não coincidente com mudança de capítulo. De resto, a letra é bastante

uniforme, com ligeiras mudanças, algumas pouco perceptíveis, como a dos fólhos 14 e 40, praticamente coincidentes com início de capítulos, para uma letra progressivamente mais veloz, e a do fólho 21, para uma letra cuidada e de módulo mais pequeno. Nota-se ainda, à semelhança das novelas anteriores, como a letra vai ganhando velocidade à medida do avanço dos capítulos (fólhos 27, 34 e 39).

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 11	início cap.
fl. 14	início cap.
fl. 21	
fl. 33	início cap.
fl. 40	início cap.
fl. 41	
fl. 44	início cap.

Tabela 53
Mudanças de letra em *Morgada*

Em *Filho*, tanto na primeira como na segunda parte, a tinta usada é sempre a mesma. Mudanças de letra coincidentes com mudanças de capítulo ocorrem nos fólhos 13, 14, 23, 26, 34, 36 (início de capítulo adiado) e 40 da primeira parte e nos fólhos 4, 9, 11, 14, 23, 28 da segunda. Em todos estes casos nota-se um contraste entre a letra mais larga e descuidada em final de capítulo e a letra mais cuidada em início de capítulo, sendo que, nos fólhos da segunda parte, essa mudança vem acompanhada de maior inclinação da letra. Também em início de capítulo, mas não tão contrastivas, reconhecem-se as mudanças dos fólhos 9, 11 e 18 da primeira parte, reconhecendo-se igualmente uma variação da intensidade da tinta no fólho 11. Embora não coincidente com mudança de capítulo, o fólho 30 da primeira parte apresenta uma letra ligeiramente mais pequena e muito cuidada, que contrasta com a letra dos fólhos contíguos e, na segunda parte, os fólhos 10, 13, 21, 31, 35 patenteiam súbita mudança de letra larga e veloz para uma letra mais miúda e contida.

Na primeira parte desta novela, reconhecem-se, portanto, dez mudanças de letra e, na segunda parte, onze, umas mais contrastivas, outras pouco perceptíveis (assinaladas nas tabelas com parêntesis), tal como ilustram as tabelas seguintes:

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
(fl.9)	início cap.
(fl.11)	início cap.
fl. 13	início cap.
fl. 14	início cap.
(fl. 18)	início cap.
fl. 23	início cap.
fl. 26	início cap.
(fl. 30)	
fl. 34	início cap.
fl. 36	início cap. – adiado
fl. 40	início cap.

Tabela 54
Mudanças de letra em *Filho I*

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 4	início cap.
fl. 9	início cap.
fl. 10	
fl. 11	início cap.
fl. 13	
fl. 14	início cap.
fl. 21	
fl. 23	início cap.
fl. 28	início cap.
fl. 31	
fl. 35	
fl. 39	início cap.

Tabela 55
Mudanças de letra em *Filho II*

Na primeira parte desta novela, é possível verificar como a letra utilizada em cópia de texto denota naturalmente maior à vontade e velocidade de escrita do que a letra utilizada na escrita original. Isto é visível nos fólio 25 e 27, em texto copiado, em letra mais larga, dos actuais versos dos fólios 26 e 28, respectivamente. No primeiro caso, há um contraste evidente entre a letra larga da cópia e a letra mais contida do texto já não copiado, no parágrafo seguinte. Veja-se esta mudança, na imagem seguinte:

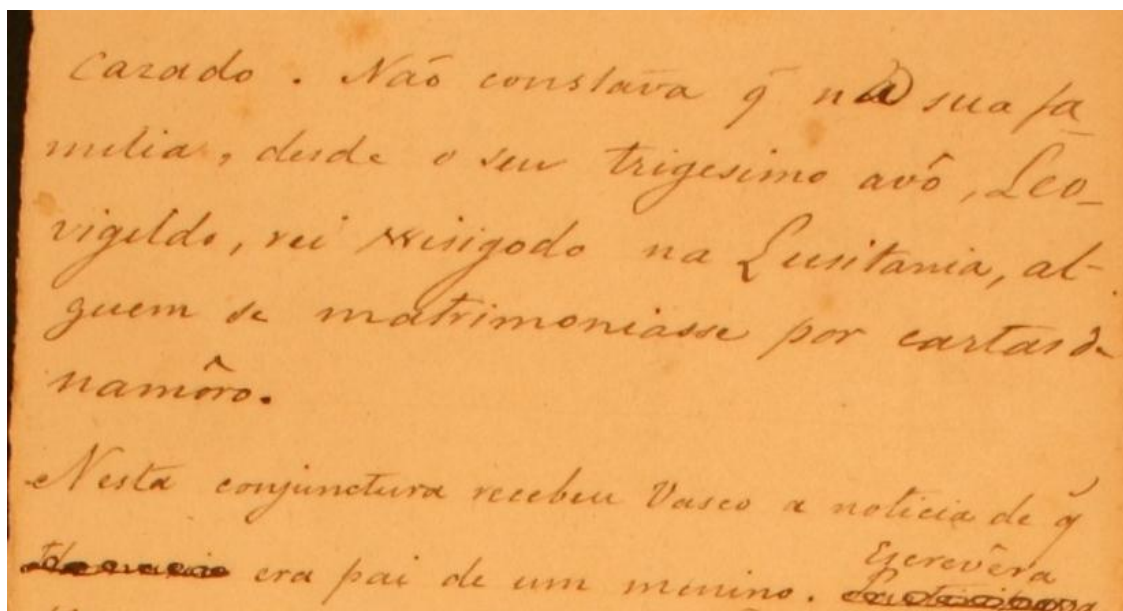


Imagem 65
Mudança de letra larga de cópia para letra contida

(...) Não constava q̃ n/a\ sua familia, desde o seu trigesimo avô, Leovegildo, rei wisigodo na Lusitania, alguem se matrimoniasse por cartas de namôro.

Nesta conjunctura recebeu Vasco a noticia de q̃ <Thomasia> era pai de um menino.

(...)

(*Filho II*: 25)

Nas duas partes desta novela reconhecem-se conjuntos de emendas com as mesmas características materiais. Na primeira parte, com tinta mais intensa, destacam-se as emendas seguinte:

“deplorativas da Divina Comedia”, “envoltas”, “em tarlatanas” e “das onze” (fl. 6); “Saffie” e “como Claudio Frôlo” (fl. 8); “Contemplai uma victima dos romances, ó pais e mães de famílias!” e “envolto no lençol” (fl. 9); “bizarra homenagem” (fl. 12); “e João Elias” (fl. 16); “e fama de rico” (fl. 24); “pavidos”, “iris immovel como na” (fl. 32); “chronicas”, “rabeando”, “esgrimando” e “pataratinha” (fl. 34); “hoje impossivel, neste reinado do estomago” (fl. 39); as emendas das últimas linhas do fôlio 40, e “gratificaçoens” (fl. 41)

Com tinta menos intensa, evidenciam-se as emendas:

“Por” e “de calma” (fl. 9); “Que formosa aurora de um dia de julho!” (fl. 11) (esta última com a mesma intensidade com que se inicia, logo de seguida, o novo capítulo do fôlio 11); “finorios” (fl. 13); “O Conde da Taipa, seu primo por Marramaques” (fl. 21); e “recente”, “approvava as cartas” e “fiscalisára” (fl. 26).

Estes dois conjuntos não correspondem necessariamente a apenas duas campanhas de revisão, mas, provavelmente, a mais, uma vez que, apesar da intensidade da tinta ser idêntica, o módulo da letra das emendas é muito variável. Por fim, algumas emendas destacam-se, ainda, pelo módulo de letra maior do que o módulo de letra do texto ao seu redor, como, por exemplo, as emendas “Per^a”, “deterioram” e “e bom” (fl. 24).

Na segunda parte, distinguem-se, pelo menos, três campanhas de revisão. A primeira parece ter sido feita, para trás, com a letra do fôlio 4:

“uns”, “, posto ã não fosse bonito,”, “varias” e “perfumadas e serenas” (fl. 2), “o sñr”, “ultimo”, “Systema mtº peor pª os dons Juões” e “com lardo” (fl. 3) e “Vá de historia”, “Havia em”, “não me parece que seja la” e “respectivam^{te}” (fl. 4)

A segunda parece ter sido feita com a letra do fôlio 9:

“molosso da” e “latidos” (fl. 5), “meditaçoens” e “possuia” (fl. 6), “do quintal”, “diabo” e “conflicto” (fl. 7) e “sombra da” (fl. 9).

Por fim, a terceira, distingue-se por ter uma letra muito miúda, veloz e com tinta intensa:

“meditar” (fl. 3); “se bem ã não”, “trigueira” e “o visconde” (fl. 18); “dois” e “é aquelle homem” (fl. 19); “respondeu Afonso a meia-voz” (fl. 21); “foi” e “verás” (fl. 31); “tremar de frio”, “o adventicio” e “destes interrogatorios” (fl. 32); “viscondessa”, “escutei” e “se sou a sua vontade” (fl. 35); “fatigue”, “então”, “da caza” e “mettido” (fl. 37); e “tenho saude!...” (fl. 39)

Em *Moisés II*, a tinta é sempre a mesma. A letra muda claramente no fólho 55, em início de capítulo, depois adiado; no fólho 58, coincidente com momento de paragem no texto; no fólho 66, em início de capítulo; e no fólho 72, sem coincidir com mudança de capítulo; passando, nos quatro casos, de módulo largo e veloz para módulo miúdo e contido e verificando-se uma redução da intensidade do traço (esta mudança é especialmente visível no fólho 72). Mudanças não tão contrastivas acontecem nos fólhos 49 e 52, e, eventualmente, no fólho 77, sempre em início de capítulo. Estas mudanças estão sintetizadas na tabela seguinte:

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 49	início cap.
fl. 52	início cap.
fl. 55	início cap. (depois adiado)
fl. 58	início cap.
fl. 66	início cap.
fl. 72	
(fl. 77)	início cap.

Tabela 56
Mudanças de letra em *Moisés II*

Por fim, nas três partes de *Viúva* destaca-se hoje um tom de tinta preto, embora se note algumas correcções num tom castanho, mais ou menos perceptíveis, conforme a intensidade da tinta. Falhas de tinta como a que acontece em “devia aconselhar uma menina”, no fólho 26 da primeira parte, sublinham o facto anteriormente já referido: nem sempre a oscilação de tom se deve a mudança de tinta; neste caso, o atenuar gradual da intensidade da tinta (hoje visível numa passagem progressiva de tom preto a castanho) parece ter origem na redução de tinta no aparo. Outros exemplos de oscilação do traço na escrita em curso são as expressões “O primeiro impedimento á sahida” (fólho 1, terceira parte); “Thereza foi rapidamente” e “susteve-se” (fólho 22, terceira parte); e “Queres que eu me mate primeiro?” (fólho 26, terceira parte). Estes exemplos mostram como a intensidade da tinta varia durante a escrita do texto, o mesmo podendo acontecer em momento de revisão. Por exemplo, no fólho 7 da terceira parte, a emenda mediata “fincavam-se” é realizada com um traço fino semelhante à expressão “Chamava-lhe”, não emendada, mas com ligeira oscilação na quantidade de tinta.

Na primeira parte de *Viúva*, existem contrastes evidentes na intensidade da tinta e espessura do traço nos fólhos 15 e 24, este último coincidente com mudança de capítulo. Em ambos os casos, observa-se a passagem súbita de um traço espesso e intenso, para

um traço fino e discreto, hoje de tom mais acastanhado. No primeiro caso, três frases antes da mudança, encontra-se uma correcção feita no traço fino, “planetas” (fl. 15), o que indicia que essa emenda foi feita apenas após a mudança de traço, o mesmo acontecendo no segundo caso, com a adição “da cinta fina” (fl. 24), no topo do fólio.

Destacam-se, ao longo do manuscrito, outras emendas, também num tom castanho e, maioritariamente, com letra veloz e de módulo pequeno, que podem corresponder a uma mesma campanha de revisão:

“respeita/pertence” e “Gil Vicente/Mestre Gil” (fl. 1); “illustres ou abastadas” (fl. 2); “velhos” e “chumbo/bronze” (fl. 4); “se queres q̃ te diga a” (fl. 5); “de rastos”, “minha/outra” e “nunca/se foi” (fl. 6); “o/aquelle” (fl. 7); “celebrar/mencionar” e “Não ha mt^{as} excepçoens/As excepçoens não são mt^{as}” (fl. 9); “Olha la, menina, q̃ te parece” e “viuva” (fl. 10); “por q̃ o homem parecia não ter centro de gravidade”, “Typheu fulminado p^r Jupiter”, e “perplexa/indecisa” (fl. 11); “dia/domingo”, “na igreja” e “pessoa/homem” (fl. 12); “no patim”, “por elle/pelo rapaz”, “m^s por aqui mais por ali. O caso é q̃ elle”, “comportam^{to}/religião”, “conchas das/rubras” e “asno/palerma” (fl. 14); “memorias/cabeça” (fl. 17); “açodada/afreimada” (fl. 20); “toada/desharmonia” (fl. 24)

A epígrafe (fl. 00), a dedicatória (fl. 01) e o início da obra (fl. 1) correspondem a três campanhas de escrita, uma vez que apresentam letras muito contrastivas entre si: na epígrafe, a letra é de módulo grande e veloz; na dedicatória, a letra é igualmente muito inclinada, mas o seu módulo é menor, aumentando à medida que a escrita ganha maior velocidade; e, no início da novela, a letra é contida e muito menos inclinada do que nos fólhos anteriores. Outras mudanças evidentes acontecem, depois, nos fólhos 13, 21, 24, 28 e 34, sempre em início de capítulo. No primeiro caso, a letra torna-se subitamente muito inclinada, nos três seguintes, passa de larga e veloz a pequena e contida, e, no último caso, aumenta de módulo.

Outras mudanças de letra, embora não tão evidentes, reconhecem-se no fólio 6, com a passagem para um traço mais fino e inclinado, a meio do capítulo; no fólio 7, com a redução do módulo da letra, pouco após o início do capítulo; e no fólio 11, também com passagem para letra mais pequena. Também nos fólhos 37 e 40 se verificam passagens súbitas e de pouca duração para letra muito pequena, sem coincidir com mudança de capítulo.

Nos fólhos 26, 27 e 38 há variações claras de letra, mas tão progressivas, que não se reconhece exactamente o momento da mudança. As mudanças dos fólhos 26 e 38 acontecem progressivamente após início de novo capítulo. No fólio 26, passa-se progressivamente de letra pequena para letra grande e veloz; no fólio 27 assiste-se a

uma variação da inclinação da letra; e, no fólho 38, esta aumenta muito rapidamente de módulo e velocidade. A tabela seguinte contém as mudanças de letra referidas.

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 0	epígrafe
fl. 01	dedicatória
fl. 1	início cap.
(fl. 6)	
(fl. 7)	início cap.
(fl. 11)	
fl. 13	início cap
fl. 21	início cap
fl. 24	início cap
fl. 26	início cap.
fl. 27	
fl. 28	início cap
fl. 34	início cap.
(fl. 37)	
fl. 38	início cap.
(fl. 40)	

Tabela 57
Mudanças de letra em *Viúva I*

Na segunda parte desta novela, o mesmo tipo de contraste entre um traço grosso e um traço mais fino acontece nos fólhos 2 e 17, em mudança de capítulo; no fólho 23, entre dois parágrafos; e no fólho 12, numa frase em curso de escrita; todos coincidentes com mudanças de letra, excepto o último caso. Correções com o novo traço mais fino são visíveis no fólho 2 (“havia sido”) e nos fólhos 22 (“angulosos”, “pouco” e “apa(gada)”) e 23 (“ia atraz e”).

Tal como ilustra a tabela seguinte, mudanças de letra relevantes acontecem nos fólhos 2 e 17, coincidentes com as já enunciadas mudanças para traço mais fino, com a passagem de letra larga para letra contida, em início de capítulo, o mesmo sucedendo no fólho 23, embora não num ponto de paragem do texto. No fólho 32, coincidente com mudança de capítulo, parece haver nova campanha de escrita, embora a diferença de letra seja menos contrastiva. Tal como em novelas anteriores, é característico a letra oscilar ao longo do capítulo, tal como é visível, por exemplo, no fólho 12, em que a letra ganha velocidade e descontrolo, passando imperceptivelmente a uma letra mais cuidada no fólho 13. Nos fólhos 39 e 40 destaca-se ainda um acréscimo em letra muito larga e veloz.

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 2	início cap.
fl. 17	início cap.
fl. 23	
fl. 32	início cap.
fl. 39	conclusão

Tabela 58
Mudanças de letra em *Viúva II*

Tal como já acontecera em novelas anteriores, é possível verificar contrastes de letra em momento de cópia. A letra mais larga de início de capítulo do fólio 5 (“Das cinzas quase apagadas”), correspondente à cópia do verso do fólio 37 (antes numerado como 4), contrasta com a letra subitamente mais miúda da escrita em curso que se segue à cópia e que denota menor velocidade de escrita (“~ ajudou o instinto do mal”).

Por fim, na terceira parte, as mudanças de letra acontecem nos fólhos 8, 14, 19, 21 e 26, todas em início de capítulos, excepto no fólio 14. Estas mudanças estão sintetizadas na tabela abaixo. Existe ainda grande variação de letra nos fólhos 31, 32 e 33, que contêm transcrições textuais de uma sentença verídica. A letra muito veloz da cópia alterna, assim, com a letra mais contida do restante texto.

FÓLIOS	COINCIDÊNCIA COM INÍCIOS DE CAPÍTULOS
fl. 8	início cap.
fl. 14	
fl. 19	início cap.
fl. 21	início cap.
fl. 26	início cap.
fl. 33	início cap.

Tabela 59
Mudanças de letra em *Viúva III*

Nos fólhos 32 e 33, coincidente com as referidas mudanças de letra, existe ainda um contraste de intensidade da tinta e espessura do traço. Ao longo do texto, destacam-se alguns conjuntos de emendas, que, tal como referido a propósito de *Morgada*, podem corresponder a releituras parciais; por exemplo, “o snr” (fl. 12) e “o natural/dramatico” (fl. 13), numa intensidade mais clara; “eram”, “o dorso de cada”, “Tinha um prodigio” e “de Sout” (fl. 13), em letra veloz e de maior espessura; ou “fantasista”, “tambem”, “o inventasse/sobscresse a isso por amor da arte” e “Os... também/É de saber q̃” (fl. 14), num traço fino e letra miúda e veloz.

Conclusão do ponto 7.1.

A tabela seguinte sintetiza as campanhas de escrita prováveis de cada novela e apresenta a média de fólios de cada uma.

NOVELAS	N.º CAMPANHA DE ESCRITA	N.º FÓLIOS	MÉDIA DE FÓLIOS POR CAMPANHA
<i>Gracejos</i>	13	46	3,5
<i>Cego</i>	9	39	4,3
<i>Morgada</i>	7	45	6,4
<i>Filho I</i>	11	37	3,3
<i>Filho II</i>	12	40	3,3
<i>Moisés I</i>	10	41	4,1
<i>Moisés II</i>	7	43	6,1
<i>Viúva I</i>	11	42	3,8
<i>Viúva II</i>	5	40	8
<i>Viúva III</i>	6	40	6,6
Total	91	413	4,5

Tabela 60
Campanhas de escrita de Novelas do Minho

Tal como é possível verificar, o número de campanhas de escrita de cada novela é irregular, variando entre cinco e treze sessões de escrita. Ao longo da descrição das campanhas de escrita de cada novela foi ainda possível verificar que o número de fólios existente em cada campanha é muito variável, existindo campanhas que correspondem a um só fólio e outras que se alargam ao longo de dezenas de fólios, porém o mais frequente é as campanhas serem curtas, contendo uma média de 4,5 fólios.

Em *História de Gabriel Malagrida*, Firmino atestou vinte e cinco campanhas de escrita, observando que o meio da obra era caracterizado por campanhas mais longas do que o início e o final (Firmino 2013: 16). Tendo em conta os duzentos e cinquenta e cinco fólios do manuscrito (Firmino 2015: 12), pode deduzir-se que Camilo o compôs numa média de 10,2 páginas por sessão. Em *A Espada de Alexandre*, Sonsino observou 6,25 páginas por sessão, tendo concluído que a velocidade de escrita deste opúsculo era comparável à velocidade de escrita da tradução (Sonsino 2015: 38). A autora levantou ainda uma suposição – “se existisse uma relação entre a liberdade criativa e a velocidade de escrita, esta seria maior no caso de uma tradução do que a que seria expectável para um texto completamente novo” (Sonsino 2015: 42) –, que não pôde ainda ser confirmada, uma vez que os processos criativos de *História de Gabriel Malagrida* e *A Espada de Alexandre* são ambos condicionados, respectivamente, pelo texto que se está a traduzir e pelo texto parodiado. Por esta razão, encerra Sonsino este ponto do seu trabalho, afirmando que “seria interessante, portanto, possuir mais dados

que permitam constatar se existe ou não uma relação entre a velocidade de escrita de uma obra e a liberdade de escrita de que goza o autor” (Sonsino 2015: 42). O estudo que levei a cabo permite concluir que, a avaliar pelo número de campanhas de escrita atestado, a velocidade de escrita de *Novelas do Minho* foi, de facto, menor do que as das duas obras referidas, uma vez que apresenta uma média de 4,5 fólios por cada campanha de escrita.

Outra particularidade camiliana, relativa à letra, já observada noutras obras do autor (Sonsino 2015: 54-55) pode também encontrar termo de comparação em *Novelas do Minho*. Tal como as notas dirigidas ao tipógrafo de *O Demónio do Ouro* e *Amor de Perdição* e os lembretes para o próprio Camilo de *A Espada de Alexandre*, também algumas notas ao tipógrafo das novelas se destacam, pela sua verticalidade, da inclinação à direita do restante texto. Veja-se, por exemplo, a indicação constante no primeiro fólio de *Gracejos*.

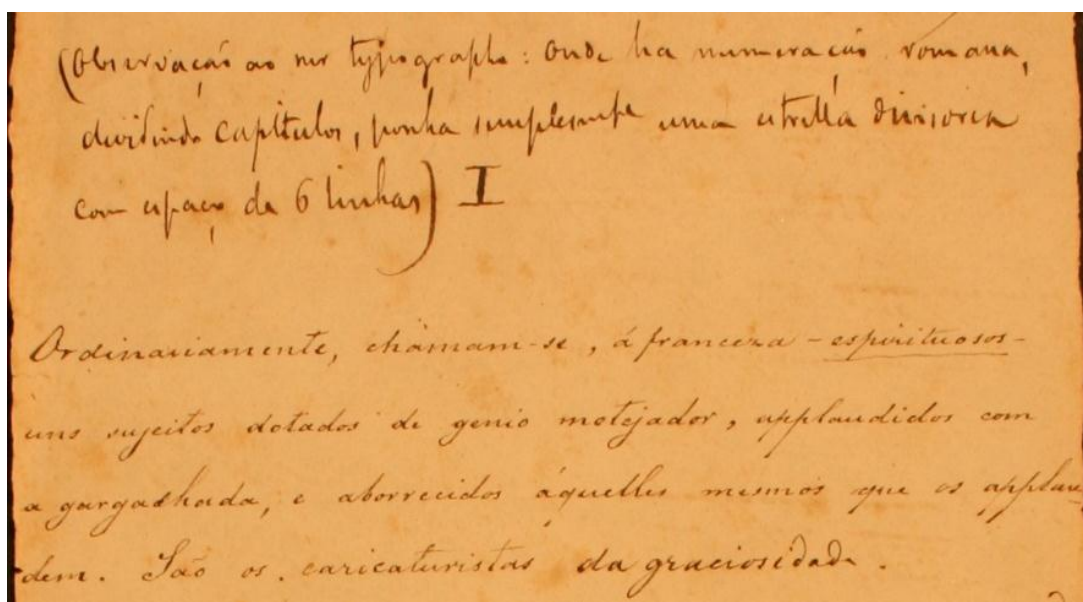


Imagem 66
Nota com letra vertical

(Observação ao sr typographo: onde ha numeracao romana, dividindo capitulos, ponha simplesmente uma estrella divisoria com espaço de 6 linhas)

I

Ordinariamente, chamam-se, á franceza — *espirituosos* — uns sujeitos dotados de genio motejador, applaudidos com a gargalhada, e aborrecidos áquelles mesmos que os applaudem. São os caricaturistas<.>[da graciosidade.]

(*Gracejos*: 1)

A explicação dada por Sonsino para este fenómeno – uma técnica propositada de Camilo para as notas não se confundirem com o restante texto e se destacarem de forma clara (Sonsino 2015: 54) –, é perfeitamente plausível no caso de *Novelas do Minho* e está em sintonia com a preocupação do autor relativamente à legibilidade do manuscrito, enquanto original de imprensa, tal como fundamentei no capítulo V. No entanto, tal como ilustra a tabela seguinte, das dezassete notas existentes em *Novelas do Minho*, apenas cinco têm uma letra vertical, sendo que as restantes apresentam a inclinação à direita comum ao restante texto (imagem 67).

NOVELAS	NOTAS	INCLINAÇÃO DA LETRA
<i>Gracejos</i> : 1	(Observação ao snr typographo: onde ha numeração romana, dividindo capitulos, ponha simplesmt ^e uma estrellla divisoria com espaço de 6 linhas)	vertical
<i>Gracejos</i> : 7	(segue no verso desta tira)	
<i>Gracejos</i> : 16	(segue no verso)	
<i>Gracejos</i> : 44	(segue nas tiras seguintes)	
<i>Cego</i> : 13	(Veja em cima)	vertical
<i>Cego</i> : 40	(Este espaço é preenchido na prova)	vertical
<i>Cego</i> : 40	(Veja no verso)	
<i>Morgada</i> : 34	(Veja no verso)	
<i>Filho</i> : 16	(Una ao periodo seguinte)	vertical
<i>Moisés</i> : 21	(Veja no verso)	
<i>Moisés</i> : 22	(Pertence á nota da tira 21)	
<i>Moisés</i> : 23	(Continua a nota)	
<i>Moisés</i> : 24	(Continua a nota)	
<i>Moisés</i> : 42	(Veja e siga no verso)	vertical
<i>Viúva I</i> : 01	(Na pag. seguinte)	
<i>Viúva I</i> : 35	(una o periodo seg ^{te})	
<i>Viúva II</i> : 30	Volte	

Tabela 61
Inclinação de letra nas notas de *Novelas do Minho*

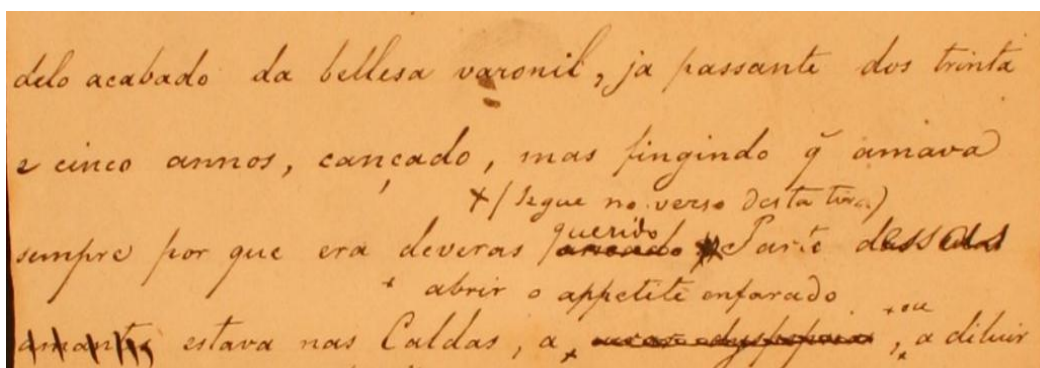


Imagem 67
Nota com inclinação igual ao restante texto

(...) acabado da belleza varonil, ja passante dos trinta e cinco annos, cançado, mas fingindo q̃ amava sempre por que era deveras <amado>[↑ querido]. (**Segue no verso desta tira**) Parte <das suas>/dessas\ <amantes> estava nas Caldas, a <curar dyspepsias>[↑ abrir o appetite enfarado] (...)

(*Gracejos*: 7)

7.2. Campanhas de revisão: comparação com *Amor de Perdição*

Na “Introdução” à sua edição de *Amor de Perdição*, Ivo Castro afirma não ter encontrado “qualquer evidência de que, após concluir a redacção da última página do manuscrito, Camilo o tenha repousadamente relido de uma assentada, introduzindo aqui ou ali retoques”. Acrescenta que estes últimos seriam emendas mediatas não ligadas por “uma solidariedade de intenção que result(asse) de terem sido feit(a)s ao mesmo tempo, durante uma mesma revisão” e conclui, afirmando não acreditar, por isso, “que tenha havido uma revisão global, premonitória das que ocorreram nas edições” (Castro 2007: 77).

Nesta afirmação de Castro estão implícitas várias considerações que me interessam para a comparação de *Novelas do Minho* com *Amor de Perdição*, no que respeita ao conceito de “campanhas de revisão”. Em primeiro lugar, a afirmação de que, numa revisão global do manuscrito, as emendas não correspondem à mesma intenção modificativa; em segundo lugar, o facto de este tipo de revisão global ser premonitória das revisões que ocorreram nas edições; de onde se conclui, em terceiro lugar, que também nas revisões feitas nas edições as emendas não correspondem à mesma intenção modificativa; por fim, em quarto lugar, a consideração de que em *Amor de Perdição* não há indícios de que tenha havido uma revisão global do manuscrito, como houve nas edições, “cada uma delas correspondendo a uma campanha de revisão” (Castro 2007: 74).

Assim, apesar de teoricamente poder haver campanhas de revisão constituídas por emendas não unidas pela mesma intenção modificativa, o facto de no manuscrito de *Amor de Perdição* as campanhas de revisão não envolverem releituras globais determina que as emendas que as constituem, mais localizadas, estejam unidas pela mesma intenção modificativa. Por esta razão, Castro define “campanha de revisão” como o conjunto de “emendas distribuídas ao longo do texto” que “reagem a uma mesma leitura, são efectuadas num mesmo período de tempo e procuram satisfazer uma mesma intenção modificativa” (Castro 2007: 74), acrescentando, em 2013, serem elas “introduzidas com o mesmo material de escrita e a mesma letra” (Castro 2013: 101). Para além disto, é, segundo o autor, imperativo que a “decisão modificativa” (Castro 2007: 68) que motiva esse conjunto de emendas seja posterior à escrita, caso contrário, ainda que apresente “características próprias de uma campanha de revisão” (Castro 2007: 68), este não pode ser classificado como tal.

Enquanto as campanhas de revisão no manuscrito de *Amor de Perdição* têm a peculiaridade de estarem ligadas por uma solidariedade de intenção, no manuscrito de *Novelas do Minho*, isto não acontece. Nesta obra mais recente, embora não se reconheça uma releitura geral final, existem releituras parciais que envolvem pedaços textuais consideráveis, o que determina que as emendas que as constituem correspondam a intenções modificativas diferentes.

Assim, com o objectivo de contribuir para o conhecimento dos tipos e práticas da escrita camiliana, parece-me pertinente reflectir, à luz da génese de *Novelas do Minho*, sobre esta questão da “intenção modificativa”, característica do conceito de “campanha de revisão”, tal como teorizada por Castro a partir do observado em *Amor de Perdição*. Na verdade, no manuscrito das novelas, observo, por um lado, emendas com a mesma tinta, mas sem uma mesma intenção modificativa; e, por outro lado, emendas com a mesma intenção modificativa, mas com tinta diferente, o que me leva a questionar qual dos dois critérios – intenção modificativa ou evidência material – é determinante na classificação de um conjunto de emendas como uma “campanha de revisão”. Analise-se, em pormenor, cada um dos casos referidos.

a) Emendas com a mesma tinta, sem a mesma intenção modificativa

Este tipo de emendas ocorre em *Novelas do Minho* quando Camilo decide reler e emendar campanhas de escritas anteriores antes de iniciar uma nova campanha de escrita. As emendas resultantes dessa releitura constituem uma campanha de revisão, porque são realizadas no mesmo período temporal, com a mesma tinta e a mesma letra. Na verdade, elas destacam-se do texto ao seu redor por serem escritas com a tinta e a letra da campanha de escrita seguinte. A correspondência material entre estas emendas e o texto da campanha de escrita seguinte permite definir o momento textual da campanha de revisão em relação ao momento da escrita em curso e estabelecer a sua amplitude. No entanto, estas emendas não estão ligadas por uma mesma intenção modificativa, tal como se pode verificar nas campanhas de revisão de *Cego*: 13 a 33; *Morgada*: 3 a 11; *Filho II*: 2 a 4; 5 a 9; *Moisés*: 1 a 5; 5 a 10; 5 a 27; 29 a 32; *Viúva I*: 15; e *Viúva II*: 2; 22 a 27.

Atente-se na campanha de revisão dos fólhos 1 a 5 de *Moisés*, que ilustra claramente o cenário atrás descrito. Segue-se a lista das emendas que constituem esta campanha, podendo o seu contexto mais alargado ser consultado na transcrição anteriormente apresentada (pp. 73 e 74).

fl. 1: começou a chorar [↑com a maior bôca e bulha q̃ podia fazer.]; <bouça>[↑Agra]; <minorista>[↑ estudante de Coimbra]; de fraldas brancas e <†>[↑ rossagantes]; <reitor>[↑ vigario]; Era por <181<0>/5>[↑181<2>/3]; <cabra>[↑ rêz]; <te tiro>[↑ t'arranco]; João da<s> Lage<s>; <desobrigava-se, [↑na quaresma,] era mordomo de S^{to} Aleixo, tinha matado dois francezes>[↑ era homem de bons principios, assentados em religião e patria, havia matado dois francezes]; <e>[↑ e]

fl. 2: as biqueir<as>/a\ dos tamanc<os>/o\; <*Ia></ia>[↓ ia]; <sentado>[↑agachado]; – Tu onde vás a esta hora?[!]; doente ha mais de <um> mez [↑ e meio]; descia o moleiro [↑do lado da serra] pelo quinchoso [↑escuro,]; <Manel>[↑Luiz]

fl. 3: d<a>/o\ <Capella>[↑Eirô]; <pela bouça>[↑na Agra]; <vai>[↑vai]; <<p>/P\ontilhão>[↑ poldras]<.>/\ [ou na Insua.]; c<o>/a\ngosta do Estevão; – Então que tem<?>[<que elle> ?]; [↑e eu tambem sei como as raparigas se tolhem nas c<o>/a\ngostas.]; – Espera<-me aqui.>[↑ ahi que eu venho ja.]; d/os\ valados; <[↑g<ar>/ol\guejou]>[←gargalaçou]; [↑, se tiver meio quartilho de aguard^{te} no bucho,]; eu t'a vou [↑ajudar a] procurar.

fl. 4: <a>/A\rrenego[-te eu!]; [↑erguendo-se indignada,]; <[↑ nos] ossos>[↑ na carcassa]; almas<?>/\ [ó creatura?]; <comsigo>[↑no seu corpo]; pedregosa c<o>/a\ngosta; d<a>/o\ <barroca>[↑pedregal]; d<os>/as\ <tapumes>[↑sebes]; O pastor [↑então] maquinalm^{te} agarrava-se

fl. 5: <cangosta>[↑viella]; [↑que desembocava no rio]

Apesar da sua contemporaneidade, evidenciada através da materialidade contrastiva com a do texto ao seu redor, estas emendas provocam no leitor efeitos distintos, que podem corresponder a intenções modificativas. Numa análise superficial deste aspecto⁹⁶, identificam-se, entre outros:

a) ajustes temporais

(“Era por <181<0>/5>[↑181<2>/3]”, fl. 1; “mais de <um> mez [↑ e meio]”, fl. 2)

b) regularizações ortográficas

(“c<o>/a\ngosta do Estevão”, fl. 3; “tolhem nas c<o>/a\ngostas”, fl. 3; “pedregosa c<o>/a\ngosta”, fl. 4)

c) reescritas com vista a garantir a legibilidade

(“<*Ia></ia>[↓ ia]”, fl. 2; “<vai>[↑vai]”, fl. 3)

d) alteração do nome de personagens

(“João da<s> Lage<s>”, fl. 1; “<Manel>[↑Luiz]”, fl. 2; “d<a>/o\ <Capella>[↑Eirô]”, fl. 3)

e) alteração de número

(“as biqueir<as>/a\ dos tamanc<os>/o\”, fl. 2)

⁹⁶ A análise dos efeitos da escrita ultrapassa os limites do meu trabalho.

f) mudança de lugar

(“<bouça>[↑Agra]”, fl. 1; “<pela bouça>[↑na Agra]”, fl. 3; “<<p>/P\ontilhão>[↑poldras]<.>/\ [ou na Insua.]”, fl. 3)

g) busca de expressividade

(“<te tiro>[↑ t’arranco]”, fl. 1; “<sentado>[↑agachado]”, fl. 2; “– Tu onde vás a esta hora? [!]”, fl. 2; “<[↑ nos] ossos>[↑ na carcassa]”, fl. 4)

h) enriquecimentos descritivos em caracterização de personagens e lugares

(“começou a chorar [↑com a maior bôca e bulha q podia fazer.]”, fl. 1; “[↑erguendo-se indignada,]”, fl. 4; “descia o moleiro [↑do lado da serra] pelo quinchoso [↑escuro,]”, fl. 2)

i) ironia na caracterização das personagens

(“<desobrigava-se, [↑na quaresma,] era mordomo de S^{to} Aleixo, tinha matado dois francezes>[↑ era homem de bons principios, assentados em religião e patria, havia matado dois francezes]”, fl. 1; “[↑, se tiver meio quartilho de aguard^{te} no bucho,]”, fl. 3)

j) busca de precisão

(“<reitor>[↑ vigario]”, fl. 1; “eu t’a vou [↑ajudar a] procurar”, fl. 3; “<tapumes>[↑sebes]”, fl. 4)

k) busca de coesão frásica

(“O pastor [↑então] maquinalm^{te} agarrava-se”, fl. 4)

l) preocupação em evitar repetições lexicais

(“<cangosta>[↑viella]”, fl. 5)

Como classificar, então, estes conjuntos de emendas “que, ao longo do testemunho, foram introduzidas com a mesma tinta e a mesma letra, num mesmo momento ou em momentos próximos”, mas não “unidas pela mesma intenção modificadora do texto” (Castro 2013: 101)? Tal como referi, a identificação de campanhas de reescrita faz-se por evidência material, logo, é este o critério determinante para a classificação de campanhas de escrita e revisão. Esta conclusão é ainda fundamentada pelo facto de existirem no manuscrito emendas unidas pela mesma intenção modificativa, mas não pertencentes à mesma campanha de revisão.

b) Emendas com a mesma intenção modificativa, sem a mesma tinta

Atente-se, a título de exemplo, nas emendas autorais de *Gracejos*. Trocas lexicais simples atestam um trabalho de apuramento linguístico, que se traduz muitas vezes em complexificações vocabulares, pela maior intensidade, expressividade ou estranheza do vocábulo substituto, tal como se vê na lista de emendas seguinte:

- fl. 1: “<passa> se emancipa”;
- fl. 2: “<faz>[↑ vulnéra]”, “<faz á> monta”, “<falta.>[↑ se illide.]”, “<apura-se>[↑ liquida-se]”, “<definida nas graçolas chulas>[↑ acentuada nas chocarrices plebeas]”;
- fl. 4: “<homem>[↑ passante]”;
- fl. 5: “<lhe chamou>[↑ o doestou]”, “<grosso>[↑ compacto]”, “<importantes>[↑ conspicias]”, “<implacavel>[↑ inexoravel]”;
- fl. 7: “<estavam>[↑ fermentavam]”, “<abatido>[↑ arrojado]”, “<seduçãoens>[↑ amavios]”;
- fl. 10: “<menean>[↑ saracotean]do-se”;
- fl. 11: “<havia>[↑ florecia]”, “<tolices>[↑ sandices]”;
- fl. 12: “<pacíficas>[↑ incruentas]”;
- fl. 13: “<balla>[↑ pelouro]”;
- fl. 16: “<eram>[↑ negrejavam]”, “<[↑ agitava]>[↑ trapejava]”, “<arfava> ciciava”;
- fl. 20: “<escarnecer de>[↑ motejar de]”, “<espectaculos mimicos>[↑ pantomimas]”;
- fl. 21: “<grosserias>[↑ rusticidades]”;
- fl. 24: “<fale> perecêra”, “<concluia>[↑ rematava]”;
- fl. 27: “<tinha>[↑ soffria]”;
- fl. 29: “<fecharam os balsamos> leniram”;
- fl. 31: “<estou>[↑ laboro]”;
- fl. 37: “<meigo>[↑ caricioso]”;
- fl. 39: “<espicas> aguilhoavam”;
- fl. 40: “<espalh/ou>[↑ propalou]”;
- fl. 45: “<verdadeira>[↑ desvellada]”

Estas emendas são transversais a todo o manuscrito, ocorrendo quer em curso de escrita, quer em momento de revisão. A variação de letra e tinta aponta para momentos de realização distintos, pelo que se conclui que, apesar da mesma intenção modificadora, estas emendas não se podem incluir numa mesma campanha de escrita ou revisão.

Na sua obra *O legado do último Camilo Romancista e a (auto)-cilada Realista*, Torres Feijó (2011) desenvolve a problemática da classificação da obra camiliana tardia nas correntes romântica ou realista, concluindo que o escritor não “desviou a sua rota” (Feijó 2011: 92) romântica e que a sua obra deve ser analisada como um “*continuum*” (Feijó 2011: 94). Segundo o autor, ainda que nas obras mais tardias se possam reconhecer elementos próximos da corrente realista, estes não variam substantivamente a “lógica estrutural e a mundivisão que nutrem o romance camiliano” (Feijó 2011: 92).

A língua, com o seu constante polimento em busca da beleza, é, para Torres Feijó, um exemplo desta linha continuada da escrita camiliana. Segundo o autor, o estudo de João Camilo dos Santos sobre a variedade dos verbos *dicendi* mostra o

apuramento linguístico camiliano nas suas obras finais e também a “tendência camiliana para uma maior e mais alargada escolha linguística, a condizer com a sua manifesta forma de aparecer como detentor da vernaculidade e do bom conhecimento e uso da língua” (Feijó 2011: 88).

A génese de *Gracejos* atesta esta variedade de verbos de discurso, patenteando cinquenta e sete variedades, o que representa uma escolha alargada de vocábulos, muitos deles vernáculos e eruditos. Segue-se a lista com os diferentes verbos de discurso, acompanhada da quantidade de ocorrências.

3 vezes: dizer
9 vezes: exclamar
8 vezes: perguntar
6 vezes: atalhar e responder
4 vezes: bradar
3 vezes: acrescentar, intervir e volver
2 vezes: aplaudir, assentir, confirmar, conjecturar, emendar, observar, obtemperar, prosseguir, redarguir, retorquir, tornar
1 vez: afirmar, ajuntar, alegar, aventar, alvitrar, balbuciar, cantar, concordar, condescender, contestar, continuar, contrariar, deliberar, explicar, falar, inquirir, insistir, interpelar, interpor, intimar, invectivar, murmurar, notar, objectar, ocorrer, piscar, regougar, remoquear, repetir, replicar, resmonear, retrucar, rosnar, rouquejar, saudar, soluçar e vozear.

Desta lista, vinte verbos ocorrem repetidamente, com ênfase evidente para as trinta e cinco ocorrências de “dizer”, sendo que os restantes trinta e sete verbos têm ocorrência única. A contrastar com verbos mais comuns (afirmar, concordar, continuar, explicar, falar, insistir, notar), reconhecem-se nesta lista verbos singulares que espelham a vernaculidade camiliana (aventar, alvitrar, condescender, interpor, invectivar, objectar, obtemperar, regougar, remoquear, retrucar, rouquejar). As emendas seguintes testemunham Camilo a buscar a variedade linguística, fugindo ao comum e ao repetido: “Disia o/Cantava” (fl. 4), “di/relatou” (fl. 12), “Disse/Redarguiu” (fl. 15), “disse/respondeu” (fl. 17), “d/obtemperou” (fl. 17), “disse/vozeou” (fl. 21) e “diss/explicou” (fl. 42).

Conclui-se, portanto, que uma das possíveis intenções modificativas transversal a todo o manuscrito de *Gracejos* parece ser o apuramento lexical, como comprovam as variadas emendas referidas. Esta intenção não se restringe a uma só campanha de escrita ou revisão, mas parece ser uma preocupação presente ao longo de todo o processo de escrita e revisão do texto. Assim se conclui que a intenção modificativa não pode ser critério para a definição de campanhas de escrita e revisão.

Após a análise destas duas realidades em *Novelas do Minho*, conclui-se que campanhas de escrita e campanhas de revisão correspondem, respectivamente, a segmentos textuais e a conjuntos de emendas com a mesma tinta e/ou a mesma letra, realizados num mesmo momento, podendo ter ou não a mesma intenção modificativa. Tal como nota Castro noutro lugar, os elementos que intervêm na caracterização das campanhas são os fisicamente observáveis: “é possível identificar uma lição como tendo sido introduzida no decurso de certa campanha, se apresentar as características materiais que nela costumam ocorrer simultaneamente. (...) Entre essas lições, pressinto uma cumplicidade de sentido ou de estilo (a intenção da campanha) que só não experimento usar como elemento suplementar de caracterização das campanhas por não pertencer à ordem do fisicamente observável” (Castro 2013: 63).

8. Regressividade da escrita

O ritmo de escrita de um texto não é regular. Ao invés de uma escrita contínua, sem hesitações, o escritor pára frequentemente, regressando constantemente ao já escrito, para o reler e emendar. O processo de escrita é o conjunto de todas estas manipulações textuais que o escritor faz com vista a obter o resultado final do seu texto. As emendas autorais são, portanto, o vestígio dessas hesitações e testemunham uma característica fundamental da escrita que é a regressividade, ou seja o regresso constante sobre o já escrito com vista ao aperfeiçoamento textual.

Este movimento de regresso pode dar-se em momentos variados e implicar quantidades de texto muito distintas. Um escritor pode rever regularmente períodos textuais curtos, sempre que ao longo de uma sessão de escrita faz pausas para reler e emendar locais que a escrita corrente não ultrapassara há muito (por exemplo, frases ou parágrafos anteriores); pode também rever blocos textuais maiores quando, por exemplo, chega ao fim de um capítulo e o relê, antes de iniciar nova sessão de escrita⁹⁷; pode, ainda, rever o seu texto integralmente, num momento de revisão posterior à conclusão da escrita da obra.

O conceito de amplitude revela-se um conceito-chave para estudar a regressividade de um texto. Entre o grau mínimo de regressividade das emendas imediatas, em que a revisão autoral actua sobre o imediatamente anterior, e o grau máximo das campanhas de revisão globais, em que o escritor recua ao início do texto para o reler globalmente, existem movimentos de regresso de amplitudes variáveis, caracterizadoras do processo de escrita autoral.

Em *Amor de Perdição*, a esmagadora maioria de emendas imediatas aponta para uma regressividade muito curta; relativamente à minoria das emendas mediatas, a ausência de estudo sistemático sobre a sua amplitude não permitiu esclarecer “o problema do lapso de tempo que medeia entre a escrita e emenda mediata”, no entanto, o autor do estudo genético do romance afirma pressentir, por um lado, ser esse tempo muito breve, “o que se harmoniza perfeitamente com o retrato de uma composição acelerada, nervosa” (Castro 2007: 77), e, por outro lado, não ter havido uma revisão global do manuscrito, como as que houve nas edições.

⁹⁷ Em “L’écriture interrompue”, Lebrave distingue “interruptions internes à une période de travail” e “interruptions liées à la fin d’une période de travail”, especificando, nas primeiras, três tipos de correcções: “corrections immédiates”, “corrections de relecture” e “corrections intermédiaires” (Lebrave 1986: 145-158).

Em *Novelas do Minho*, o número de emendas mediatas e imediatas do texto é pouco contrastivo, porém, o estudo sistemático da amplitude mostrou que Camilo tende a regressar sobre o já escrito durante uma mesma campanha de escrita, maioritariamente com uma amplitude curta. Estas emendas de amplitude pequena não são, rigorosamente, emendas em curso de escrita, nem propriamente releituras textuais. Trata-se de emendas que testemunham um tipo de escrita em bloco, em que o escritor tem na sua mente um segmento textual, que vai formulando como um conjunto e não à unidade. A sua acção criativa exerce-se não sobre cada palavra individual, como acontece frequentemente nos actos de releitura propriamente ditos, em que o escritor emenda pontualmente o seu texto, mas sobre o conjunto de palavras e frases que formam o bloco textual em curso de escrita. Cada emenda que é feita nesse bloco textual tem, na verdade, efeito imediato sobre o conjunto textual em processo. Logo, ainda que seja rigorosamente mediata, essa emenda está mais próxima de uma emenda em curso de escrita do que de uma emenda de releitura, porque é feita durante a escrita do bloco em que está inserida. A análise deste tipo de emendas é mais fiel se seguir o procedimento encerrado no próprio processo de escrita, ou seja, se se basear numa visão de conjunto da escrita e não na sua unidade.

Um bom exemplo de escrita e análise em bloco é o segmento textual classificado como “macro-variante II” no estudo genético de Castro (2007) sobre *Amor de Perdição*. Proponho revisitar as considerações tecidas pelo autor em torno do problema de “a decisão modificativa” que motiva os ajustes gramaticais desta macro-variante “ter intervindo ainda durante a escrita” (Castro 2007: 74), facto que inviabiliza que este bloco textual seja classificado como uma campanha de revisão, e analisá-las à luz do novo conceito de amplitude, que desenvolvi a partir do meu objecto de estudo.

Recorde-se o caso apresentado por Castro em *Amor de Perdição*: no passo intitulado pelo autor como “macro-variante II” (Castro 2007: 66-67), existe um conjunto de emendas que, ao longo de três fólios, visam a passagem do tratamento por “tu” para “você”, com vista a criar distanciamento entre as personagens que dialogam: “tens/tem” (fl. 242); “offerecer-te/offerecer-lhe”; “precisas/precisa”; “comtigo/comsigo”; “te/lhe” (fl. 243); e “tua/sua” (fl. 244).

No final deste diálogo, porém, a frase “Quer alguma coisa para a mãe” já não apresenta vestígios de emenda, o que significa que o tratamento por “você”, patente no verbo “Quer”, estava já decidido aquando da sua escrita. Por esta razão, conclui Castro que “muito pouco tempo tardou a ser tomada essa decisão. E foi tomada ainda durante a

escrita da passagem.” (Castro 2007: 74). É precisamente o facto de “a intenção modificativa ter intervindo ainda durante a escrita” (Castro 2007: 74) que impede que esta macro-variante seja considerada uma campanha de revisão e que leva Castro a interrogar-se: “como etiquetar esta campanha de emendas coordenadas entre si e lançadas ao papel após uma mudança global do modo como o autor encarava toda a passagem, sendo que a mudança de concepção não esperou pelo final da passagem e teve, sobre esta, efeitos imediatos?” (Castro 2007: 68).

A solução encontrada pelo autor é tratar “o diálogo como uma macro-variante e a série de emendas como uma emenda imediata múltipla” (Castro 2007: 74). De facto, esta reescrita é, por um lado, uma “mudança em bloco”, de grande extensão “(uma página ou mais)”, composta por “intervenções conexas”, “solidárias entre si nos objectivos e na fonte unitária que as motiva”, constituindo um “único lugar de variação” (Castro 2007: 63), pelo que pode ser caracterizada como uma “macro-variante”; e, por outro, um conjunto de emendas que “implicam mudanças conexas em dois ou mais lugares, por razões de concordância gramatical ou lógica”, pelo que também pode ser tratada como uma emenda múltipla, ou seja, “uma emenda única, de natureza múltipla” (Castro 2007: 74).

O facto de Castro tratar este conjunto de emendas como uma emenda imediata, apesar de, rigorosamente, cada uma das emendas que o constituem serem mediatas, espelha esta ideia de revisão em blocos. Isto acontece porque o autor analisa não a unidade de cada emenda, mas o bloco textual como um todo, seguindo o procedimento encerrado no próprio processo de escrita autoral. Já explicitiei como a classificação cronológica não depende de “passagem de um lapso de tempo” (Castro 2007: 71), mas sim do facto de já haver texto escrito à frente do lugar da emenda, ou por outras palavras, do facto de a emenda ser “introduzida em lugares do interior do texto, que a escrita corrente já havia ultrapassado” (Castro 2007: 77). Neste sentido, cada uma das emendas deste passo encerra um acto de revisão, pois foi introduzida num lugar do texto que já tinha sido ultrapassado pela escrita corrente. Os símbolos usados por Castro na edição genética deste passo (Castro 2007: 396) são expressão disto: se, por um lado, o símbolo / \, que representa substituição por sobreposição, não permite conhecer, sem acesso ao manuscrito, a cronologia mediata das emendas “te<ns>/m\”, “offerecer-<te>/lhe\”, “precis<as>/a\” e “<te>/lhe\”; por outro lado, o símbolo [↑], que representa uma substituição mediata na entrelinha superior, esclarece por si só a natureza mediata das emendas “<comtigo>[↑ comsigo]” e “<tua>[↑ sua]”. Assim, cada uma destas

emendas, que, por uma questão de lógica, só é coerente que tenham acontecido após a fixação do último tratamento por “tu” (“a tua curiosidade”), é rigorosamente mediato. No entanto, mais interessante do que o facto de cada uma destas emendas constituir, individualmente, um acto de revisão, é a sua visão conjunta como um lugar único de variação (emenda múltipla), variação essa que ocorreu, de facto, durante o próprio processo de escrita. Este bloco textual, correspondente a uma micro-sequência narrativa, não estava ainda concluído quando o escritor decidiu alterar a forma de tratamento das personagens, o que teve implicações imediatas sobre o já escrito. É precisamente o facto de a “decisão modificativa ter intervindo ainda durante a escrita” (Castro 2007: 74) que leva Castro a considerar este bloco textual como uma emenda imediata.

A possibilidade de calcular o momento textual em que esse conjunto de emendas foi realizado prende-se com a categoria de classificação amplitude. No caso em questão, a amplitude pode ser medida entre o último lugar em que se dá o tratamento por “tu” (“a tua curiosidade”), que é, mediamente, alvo de emenda (“a <tua>[↑ sua] curiosidade”), e o primeiro lugar, não emendado, em que se dá o tratamento por “você” (“Quer alguma coisa para a mãe?”). A amplitude é relativamente curta, pois ambos os lugares estão distanciados por apenas quinze palavras, em parágrafos contíguos:

- A <tua>[↑ sua] curiosidade incommoda-me, mano Manoel.
- Cuidei que não era offensiva – replicou o outro, tomando o chapeo – **Quer** alguma coisa para a mãe?

(*Amor de Perdição*: fl. 244, edição genética de Castro 2007: 397)

A decisão modificativa deu-se durante a escrita deste bloco textual, correspondente ao diálogo entre os irmãos, e teve efeitos imediatos sobre o já escrito. As emendas mediatas que esta modificação motiva para trás têm como objectivo ajustar o bloco textual à luz desta nova concepção. Estas emendas não são, por isso, actos de releitura textual, mas parte integrante do processo de escrita desse bloco textual. Enquanto uma campanha de revisão consiste numa releitura feita para a frente, a partir de determinado ponto, parando pontualmente para emendar o texto à medida da sua releitura, o tipo de emendas mediatas em questão resulta de uma leitura para trás, a partir do ponto em que o autor decide fazer a emenda até ao ponto em que ela é feita. Neste último caso, não se trata de uma releitura corrida do texto, mas sim de um movimento de regresso directo aos pontos que precisam de ser alterados.

A obra *Novelas do Minho* apresenta menos hesitações de escrita do que *Amor de Perdição* e foi mais revista no manuscrito do que o romance. O estudo da amplitude permitiu verificar que algumas das emendas classificadas como mediatas são realizadas com um grau de regressividade reduzido, não ultrapassando o âmbito da frase ou do parágrafo. Este tipo de emendas é, assim, compatível como o que Castro pressente nas emendas mediatas de *Amor de Perdição*. Trata-se de um tipo de emendas que aponta para uma escrita em bloco que ganha em ser analisada como um conjunto em processo e não como actos de reescrita isolados.

O estudo das campanhas de escrita e de revisão das novelas atestou, ainda, um tipo de revisão mais largo, este sim inexistente em *Amor de Perdição*, e que constitui propriamente um acto de releitura. Trata-se de campanhas de revisão realizadas no início de campanhas de escrita seguintes. Estas revisões têm, portanto, uma amplitude mais larga, não havendo, no entanto, indícios de uma revisão geral do manuscrito. O que mais se assemelha a este tipo de revisão mais larga é a referida macro-variante de *Moisés I*, que, apesar de não ser feita após a conclusão da obra, abrange, porém, vários capítulos.

Conclusão

Chegada ao fim do meu trabalho, é tempo de sistematizar as conclusões a que cheguei com a minha análise e lançar luz sobre o seu contributo para os futuros estudos de génese camiliana.

Na Introdução a esta tese, propus-me alcançar seis objectivos gerais:

- 1) Esclarecer as diferenças e semelhanças entre os princípios e os métodos da filologia e da crítica genética no que respeita à abordagem de ambas as disciplinas aos materiais genéticos, com vista a enquadrar cientificamente o meu trabalho;
- 2) Analisar o tipo de abordagem aos materiais genéticos existente em Portugal, à luz da teoria e prática das duas disciplinas referidas no ponto anterior;
- 3) Apresentar o estado actual do conhecimento sobre a génese camiliana, identificando os pontos em que me proponho contribuir com a minha análise;
- 4) Reflectir, à luz do meu objecto de estudo, sobre a tipologia de análise proposta por Ivo Castro para o estudo de *Amor de Perdição*, de modo a tirar maior proveito da exploração hermenêutica das emendas autorais;
- 5) Elucidar sobre a diferença de processos de escrita encontrada, em trabalho anterior (Pimenta 2009), entre *Morgada* e *Amor de Perdição*, alargando a análise genética a toda a obra *Novelas do Minho*;
- 6) Identificar os contributos da minha análise para o conhecimento geral sobre as práticas de escrita e os processos de escrita camilianos.

Acredito que todos estes objectivos foram cumpridos e proponho-me, agora, resumir as ideias principais de cada um. No âmbito do primeiro objectivo, concluí que a crítica genética apresenta princípios e métodos mais consensuais do que a filologia, espelhando uma reacção clara contra o positivismo e o estruturalismo. Contrariando a visão restrita que os geneticistas têm da filologia, coincidente com o conceito da filologia reconstrutiva lachmanniana, defendi outras visões, mais amplas, desta disciplina, que reconhecem, não só a crescente recuperação do seu lado hermenêutico, mas também o seu contributo mais recente para o estudo do manuscrito moderno, com consequentes adaptações de método. Apesar destas actualizações da filologia, concluí que a ligação ao texto é um aspecto inerente à disciplina, o que a leva a considerar os materiais genéticos em função do texto, sendo precisamente este o ponto de divergência da crítica genética, uma vez que a disciplina francesa advoga uma atenção aos materiais

genéticos por si só, desligados do texto. Tomando uma posição clara a favor de uma análise teleológica, defendi, pelo contrário, ser impossível analisar geneticamente um texto sem ter em conta as ideias de finalidade, processo e evolução que nortearam a sua escrita e, através de um exame aos estudos genéticos apresentados nos manuais teóricos da crítica genética, procurei demonstrar que a teleologia está presente nas análises genéticas, contrariando a teoria defendida pela disciplina francesa.

No que respeita ao segundo objectivo, pude constatar que, devido à tradição filológica existente em Portugal, o estudo das variantes e a atenção à génese das obras neste país estão intimamente ligados à disciplina da crítica textual, cuja principal competência é a edição de texto. Através da análise das preocupações filológicas e/ou genéticas que emanam de alguns estudos, concluí que eles não são, contudo, indiferentes à exploração crítica da génese dos textos, sendo isto visível, não só no modelo editorial crítico-genético adoptado, que casa as preocupações críticas às genéticas, mas também no desenvolvimento de análises com preocupações genéticas que vão ao encontro das três teses teóricas da crítica genética francesa desenvolvidas por Grésillon (1994). O facto de algumas destas análises precederem a sistematização teórica de Grésillon levou-me a sustentar que aquelas teses emanam da materialidade do próprio objecto de estudo, podendo surgir espontaneamente por quem quer que seja que observe e analise os manuscritos literários. Pude comprovar, ainda, que a maioria destes estudos se realiza no âmbito da hermenêutica filológica, com mais afinidades com a manuscriptologia do que com o tipo de análise interpretativa francesa, sendo poucos os que dão um salto para um nível mais subjectivo de análise, no âmbito da hermenêutica linguística ou literária, como é frequente na disciplina francesa.

Da análise levada a cabo na primeira parte deste trabalho, concluí, por fim, que a expressão “crítica genética” corresponde, em países diferentes, a conceitos que não são rigorosamente iguais, estando esta divergência de opiniões na base das teorias da coincidência poligenética e da difusão. Ao contrário da visão separatista perfilhada pela crítica genética francesa, que tende a insistir nos princípios que a separam da filologia, adoptei, assim, ao longo dos primeiros capítulos, uma visão aproximativa entre as duas disciplinas, defendendo que elas têm, na prática, mais afinidades do que a sua teoria deixa transparecer.

Abri a segunda parte do meu trabalho, perseguindo o terceiro objectivo enumerado. Concluí que o conjunto de estudos genéticos camilianos mais recente, inaugurado com o estudo genético de *Amor de Perdição*, por Ivo Castro (2007), tem

vindo, não só a contrariar algumas das ideias geralmente associadas à escrita de Camilo (a sua segurança, a escassez, imediatez e simplicidade das suas emendas e a existência de um plano mental prévio no que respeita à estrutura narrativa essencial), mas também a sustentar práticas e processos de escrita divergentes em diferentes momentos da produção do escritor.

Um primeiro contacto com as características materiais do meu objecto de estudo levou-me a concluir ser a escrita de *Novelas do Minho* condicionada pelos limites espaciais da publicação impressa futura e pela qualidade do manuscrito enquanto original de imprensa. Observando a simultaneidade de escrita e publicação das novelas, constatei um ritmo de produção relativamente acelerado, perfazendo uma média de uma novela por mês, e a consequente restrição de tempo para revisões extensas. Inscrições nas contracapas da 1.^a edição de alguns volumes e elementos da própria narrativa sustentaram, ainda, um modo de escrita em processo (como já havia sido comprovado no anterior estudo de *Morgada*), embora não desprovido de um certo nível de programação inicial, neste caso mental.

Centrada, depois, no vestígio material de capital importância que são as emendas autorais, concluí que o número de emendas manuscritas de *Novelas do Minho* (média de 18,8 emendas por fólio) é claramente superior ao atestado nos estudos genéticos de *Amor de Perdição* e *História de Gabriel Malagrida* (média de 4,1 e 3,03 emendas por página, respectivamente). Pude comprovar que, das dez novelas que compõem a obra por mim analisada, as seis primeiras apresentam um número de emendas significativamente superior às quatro últimas, sendo *Cego* a novela mais emendada e *Viúva I* a menos revista. Através da frequência de emendas ao longo da obra, observei que os primeiros fólios de cada novela são os mais emendados e os finais os que apresentam menor número de emendas, excepto em *Morgada*, *Filho I* e *Viúva I*, cujos fólios mais emendados se situam no meio da narrativa, no primeiro caso, e no final, nos restantes. A análise dos passos mais emendados de cada novela levou-me, ainda, a concluir serem os fólios mais emendados coincidentes com momentos descritivos ou caracterizadores de personagens, fundamentando o que já havia sido defendido por Nóia (1968) e Cardoso (1973), e constituírem ou precederem quase sempre pontos de viragem ou momentos cruciais da acção.

No que respeita à dimensão das emendas, constatei não existirem em *Novelas do Minho*, tal como em *Morgada* (Pimenta 2009), emendas tão extensas quanto as do *Amor de Perdição*, tendo atestado apenas um lugar de variação compatível com o conceito de

macro-variante, pela sua dimensão destacadamente superior relativamente às restantes emendas do texto. Relacionando os conceitos de emenda múltipla (Castro 2007), *variante libre* (Grésillon 1994: 246) e *variante liée* (Grésillon 1994: 242), concluí que 13% das emendas de *Novelas do Minho* provocam ajustes gramaticais ou lógicos noutros lugares do texto e fundamentei a importância de contabilizar estas transformações num grupo separado, devido à sua menor relevância no processo de criação do texto.

Dos três grupos de emendas sinalizados na 1.^a edição, destaquei, pela sua maior importância, o das emendas substantivas (correspondente a 30% das emendas da 1.^a edição), comprovando ser ele principalmente constituído por emendas pontuais, de apuramento estilístico, embora também tenha verificado existirem algumas emendas de conteúdo, como troca de nomes de personagens e locais. Finalmente, concluí haver uma relação entre a frequência das revisões manuscritas e impressas, uma vez que as novelas com mais emendas substantivas na 1.^a edição (*Cego, Filho, Morgada*) são igualmente muito emendadas no manuscrito (excepção para *Moisés*) e a novela menos revista em provas tipográfica é precisamente a que apresenta menos emendas manuscritas (*Viúva*).

O alargamento considerável do *corpus* de trabalho revelou-se uma ocasião oportuna para reflectir, à luz do material genético analisado, sobre algumas excepções encontradas, em trabalho anterior, à tipologia adoptada por Castro (2007) para o estudo genético de *Amor de Perdição*. Esta reflexão, que é a resposta ao quarto objectivo proposto, contribuiu com as seguintes novidades relativamente ao modelo anterior:

- a consideração, na categoria “cronologia das emendas”, de um grupo de emendas que não se pode definir serem mediatas ou imediatas, uma vez que nenhum dos critérios de diferenciação (letra, tinta, topografia e sentido do texto) é esclarecedor;

- a distinção clara entre, por um lado, os quatro tipos de operações universais da escrita (adição, supressão, substituição e reordenação) e, por outro lado, os três tipos de direcção do sentido do texto tipificados por Castro (2007) (retorno, projecção e redireccionamento), aos quais juntei um quarto, a sinonímia, já considerada por Castro (2005);

- a inclusão da categoria de análise “amplitude”, não contemplada por Castro (2007), que procura iluminar a questão do tempo que medeia entre escrita e reescrita e se apresenta, assim, como uma alternativa à impossibilidade de se conhecer o tempo físico, real, das emendas;

- o estudo exaustivo de quatro elementos materiais característicos da escrita camiliana: a topografia das emendas (localização exaustiva das emendas na página – linha, entrelinha, margem e verso – e sua relação com a cronologia das emendas); os processos de cancelamento (classificação exaustiva da forma dos traços de supressão – direito, enrolado, duplo, oblíquo –, com vista a verificar a hipótese lançada por Castro 2007 de existir uma relação entre a forma dos traços de cancelamento e a cronologia das emendas); a letra e a tinta das emendas (procurando definir campanhas de revisão e campanhas de escrita, estas últimas já sistematicamente analisadas noutras duas obras camilianas: Firmino 2013 e Sonsino 2015).

Os resultados da aplicação exaustiva desta tipologia de análise às emendas autorais constituem uma resposta aos últimos dois objectivos propostos. No âmbito da cronologia, atestei 3088 emendas imediatas e 3551 emendas mediatas em *Novelas do Minho*, mas 1134 emendas não puderam ser objecto de classificação cronológica, o que condiciona naturalmente as conclusões relativas a esta categoria. Estes lugares de classificação impossível foram sinalizados, podendo ser extensíveis a outras obras e outros escritores. Da classificação possível, observei serem as conclusões anteriores sobre *Morgada* (Pimenta 2009) extensíveis à maioria das novelas, mas não a todas, uma vez que *Moisés II* apresenta praticamente o mesmo número de emendas mediatas e imediatas e *Viúva I e III* um maior número de emendas imediatas. Estas conclusões permitem rever as de Duarte 1994 e Castro 1995, que advogavam uma maioria de emendas imediatas em *Gracejos* e *Cego*. Verifiquei, ainda, serem precisamente as novelas com mais emendas as que apresentam maior número de emendas mediatas, o que sugere ser precisamente o trabalho de revisão mediato que faz crescer o número de emendas total de cada novela. *Moisés II* e *Viúva I e III* foram alvo de um trabalho de revisão menor do que as restantes novelas, apresentando, por esta razão, um número de emendas imediatas superior. Pude também concluir que, na globalidade da obra, a diferença pequena entre os dois grupos de emendas contrasta evidentemente com a esmagadora maioria de emendas imediatas em *Amor de Perdição*, comprovando ter sido a novela mais revista posteriormente à escrita do que o romance.

No que respeita às operações de escrita, observei que a substituição é a operação mais frequente em *Novelas do Minho* (75%), seguida da adição (18%) e, em menor percentagem, da reordenação (6%) e da supressão (1%). Estes dados estendem, assim, à globalidade da obra, o que havia sido constatado para *Morgada* (Pimenta 2009). Pude aferir, também, que a operação mais característica da emenda imediata é a substituição

(95%) e a da emenda mediata a substituição (57%) e a adição (40%). Estes dados comprovam que Camilo eliminava muito pouco, mas transformava muito daquilo que escrevia.

O meu estudo contribuiu ainda para o conhecimento geral sobre as práticas de escrita camilianas através do estudo da topografia das emendas e da forma dos traços de cancelamento. A primeira análise confirmou que a particularidade camiliana de inserir as emendas imediatas na entrelinha acontece em *Novelas do Minho*, à semelhança de *Amor de Perdição*, *História de Gabriel Malagrida* e *A Espada de Alexandre*, e ilustrou algumas especificidades autorais da emenda entrelinhada, como a inclinação acentuada que caracteriza 33% das substituições imediatas e a sinalização de adições através de uma cruz em 39% das emendas mediatas. A segunda análise comprovou a preferência pelos traços direito e enrolado nas substituições e pelo traço oblíquo nas supressões e confirmou o uso preferencial do traço direito nas emendas mediatas e do traço enrolado nas emendas imediatas, tal como havia sido pressentido por Castro (2007).

O estudo da direcção de sentido das emendas levou-me a concluir que o redireccionamento (22%), a sinonímia (7%), a projecção (6%) e o retorno (3%) somam apenas 38% da totalidade das emendas manuscritas, o que significa que há uma esmagadora maioria de emendas (61%) que não cabem nestas quatro categorias de análise pré-definidas. Na verdade, para além de um conjunto considerável de hesitações de escrita indecifráveis que não podem ser, por isso, objecto desta classificação (12%), observei um conjunto maior de emendas que não representam alterações substantivas do sentido do texto (45%) e um outro mais restrito que corresponde a reformulações discursivas (5%). Pude comprovar que este grupo com mais atestações em *Novelas do Minho* patenteia um trabalho de apuramento estilístico, predominantemente mediato, testemunho de revisão posterior ao momento da escrita, confirmando, assim, a existência de processos de escrita diferentes em *Amor de Perdição* e *Novelas do Minho*, por mim defendida em trabalho anterior (Pimenta 2009). A maioria de substituições lexicais de apuramento estilístico já fora igualmente constatada em *História de Gabriel Malagrida*, porém, na tradução, a incidência de emendas mediatas não foi tão relevante como nas *Novelas*.

O facto de o redireccionamento imediato ser, na globalidade da obra, e à semelhança do que já se havia concluído para *Morgada* (Pimenta 2009), o segundo tipo de emenda mais comum aproxima, no entanto, os modos de escrita de *Novelas do Minho* e *Amor de Perdição*. Na verdade, embora existam substituições de apuramento

estilístico do texto desde o momento da escrita, constatei que a maioria das substituições imediatas de *Novelas do Minho* correspondem a redireccionamentos. Daqui inferi que elas pertencem, como em *Amor de Perdição*, ao domínio da escrita e não da revisão, e confirmei que, tal como no romance, o modo de escrita da novela é em processo, ou seja, sem um plano prévio escrito, o que leva o escritor a hesitar no momento da escrita. Uma escrita de jacto nervosa e rápida, semelhante à do romance, pareceu-me estar também espelhada na quantidade relevante de hesitações indecifráveis.

Concluí, portanto, que, por um lado, o acto de escrita aproxima os processos de escrita de *Novelas do Minho* e *Amor de Perdição*, e, por outro lado, o acto de revisão distancia ambas as obras. Estas conclusões deixar-me-iam num impasse no que respeita à comparação dos processos de escrita camilianos, não fosse o peso que os fenómenos de redireccionamento imediato (apanágio da escrita em curso) e de substituição e adição mediatas (característicos do acto de revisão) têm em cada uma das obras. Sendo estas últimas as categorias predominantes em *Novelas do Minho*, e representando o redireccionamento imediato a esmagadora maioria das emendas de *Amor de Perdição*, concluí que o peso do acto de revisão que separa as duas obras é maior do que o peso do acto de escrita que as aproxima.

O conceito de amplitude permitiu-me, depois, conhecer melhor o tempo dessa revisão característica de *Novelas do Minho*, tendo-se revelado um conceito-chave para estudar a regressividade de um texto, através da análise da quantidade de texto que medeia entre a escrita e a reescrita. Aplicando esta categoria de análise ao objecto de estudo, identifiquei dois tipos de medição de amplitude, com potencialidades hermenêuticas distintas: o primeiro permitiu calcular a área textual envolvida entre dois limites relacionados, comprovando como os procedimentos típicos da escrita (ajustes gramaticais ou lógicos, projecções, retro projecções e retornos e eliminação de repetições lexicais) ocorrem a esmagadora maioria das vezes (92%) no âmbito de uma única frase, com poucas palavras a mediar os dois limites; o segundo tipo revelou-se hermenêuticamente mais produtivo, na medida em que me permitiu identificar o momento textual em que uma emenda mediata foi realizada relativamente à escrita em curso, facto nunca antes explorado. A medição de amplitude destes últimos lugares foi realizada entre a emenda e um outro lugar do texto que define a fronteira a partir da qual não é viável a escrita ter avançado sem a reescrita, tendo-se concluído que a esmagadora maioria das vezes (81%) essa distância não ultrapassa o âmbito da frase. Isto significa que o processo de revisão aconteceu próximo ao momento textual da escrita em curso,

indo ao encontro do que Castro deduzira sobre as emendas mediatas de *Amor de Perdição*: terem sido efectuadas pouco depois da escrita original (Castro 2007: 74).

Esta conclusão foi complementada através do estudo da tinta e letra das novelas, que revelou emendas mediatas feitas com letra e tinta semelhantes às do texto ao seu redor, o que sugere que elas tenham sido feitas antes da mudança de tinta ou letra, ou seja, antes do fim da campanha de escrita. Pude comprovar que as emendas atestadas no segundo grupo de medição de amplitude (9% do total de emendas mediatas) e as emendas com letra e tinta semelhante ao texto ao seu redor (38% de emendas mediatas) representam 47% do total de emendas mediatas da obra, o que sugere que uma grande parte das emendas mediatas da obra resultou, portanto, de releituras parciais, mais ou menos frequentes no processo de escrita de um texto.

A definição das campanhas de escrita e revisão de *Novelas do Minho* permitiu-me esclarecer, sempre que possível, a frequência dessas releituras e elucidou, ainda, sobre a quantidade de texto envolvido no processo de escrita ou revisão do texto. Nos 413 fólios que compõem esta obra, foram atestadas, pelo menos, 91 campanhas de escrita, o que representa uma média de 4,5 fólios por cada sessão de escrita. Estes dados fundamentaram que o processo de escrita desta obra foi mais pausado do que *História de Gabriel Malagrida* e *A Espada de Alexandre*, o que se coaduna bem com a maior liberdade criativa desta obra. No que respeita à observação das campanhas de revisão, a análise possível testemunhou diferentes tipos de regressividade da escrita, desde a amplitude curta de correcções ou alterações feitas durante a escrita, características de uma escrita em bloco, até à amplitude muito variável de revisões parciais realizadas no início de nova campanha de escrita, que se podem restringir aos fólios imediatamente anteriores à mudança, ou recuar vários fólios até ao início da novela. Constatei, por fim, que este último tipo de revisão parece não existir em *Amor de Perdição*, mas é frequente em *Novelas do Minho*, tendo sido igualmente pressentido em *A Espada de Alexandre* (Sonsino 2015: 37), constituindo a diferença mais significativa entre a novela e o romance.

Identificados os contributos da minha análise para o conhecimento geral sobre as práticas de escrita e os processos de escrita camilianos, fecho esta conclusão lançando luz sobre possibilidades de investigação futura na área da genética camiliana. O meu estudo genético de *Novelas do Minho* seguiu um ponto de vista filológico, ilustrando o contributo deste tipo de abordagem científica para o conhecimento sobre o modo como Camilo escrevia e lançando bases para outras pesquisas genéticas, seguindo diferentes

tipos de abordagens científicas. Na verdade, a edição genética que transcreve e organiza os materiais genéticos e a lista de emendas que organiza e classifica as emendas manuscritas e impressas constituem uma base operatória imprescindível para quem pretende estudar a génese de um texto. Também a tipologia de análise repensada e alargada a partir daquela de Castro 2007 pode constituir uma referência para posteriores estudos genéticos de outras obras camilianas ou de outros autores, no sentido de comparar práticas e processos de escrita, através de categorias de análise concretas, passíveis de serem aplicadas a qualquer texto de qualquer autor. Por outro lado, as conclusões da minha análise genética, centradas na materialidade do objecto de estudo, concretamente nas suas emendas, podem constituir um ponto de partida para estudos genéticos literários ou linguísticos sobre a génese camiliana. Seria, por exemplo, do maior interesse um estudo exaustivo das mudanças de conteúdo e de estilo encerradas nas emendas manuscritas e impressas de *Novelas do Minho*, para elucidar sobre o efeito literário dessas transformações; ou o estudo do vocabulário camiliano, no sentido de averiguar até que ponto o conhecido refinamento vocabular camiliano é imediato ou resulta de um esforço de elaboração; tal como seria, ainda, do maior proveito científico o estudo das classes gramaticais envolvidas no processo de substituição lexical.

Os contributos deste trabalho fundamentaram, por si só, a importância da exploração da génese dos textos. Esta ainda não é amplamente reconhecida pelos estudos literários e linguísticos em Portugal, mas vai sendo tempo de uma maior diversificação das abordagens científicas à génese dos textos e de se casarem esforços no sentido de um melhor aproveitamento hermenêutico dos materiais genéticos para o conhecimento das obras e dos seus escritores.

Bibliografia

“Acta da sessão ordinária da Câmara Municipal de Sintra, em 12 de Outubro de 1939”, in *Livro de Actas*, n.º 36, pp. 158 e 162v-164v.

AFONSO, Graça, **2007**, “O *Arquivo Pittoresco* e a evolução da Gravura de Madeira em Portugal”, Comunicação apresentada no Ciclo de Conferências “Arquivo Pittoresco, 150 Anos Depois (1857-2007)”, 2.ª Conferência (Hemeroteca Municipal de Lisboa, 20 Setembro 2007). Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/ActasdeColoquiosConferencias/textos/ArquivoPGravura.pdf>.

BANDEIRA, Ana Maria Leitão, **1995**, *Pergaminho e Papel em Portugal*, Lisboa, Celpa - Associação da Indústria Papeleira.

BELCHIOR, Maria de Lourdes, **1995**, “Luís Filipe Lindley Cintra”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, org. José Augusto Cardoso Bernardes *et al.*, vol. I, Lisboa, Verbo, col. 1154-1157.

BELLEMIN-NOËL, Jean,

1972, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse.

1977, “Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte”, in *Littérature*, vol. 28, n.º 4, pp. 3-18.

BERARDINELLI, Cleonice, **1988**, Álvaro de Campos, *A passagem das horas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. “Edição crítica de Fernando Pessoa”, vol. I.

BETTARINI, Rossana, e **CONTINI**, Gianfranco, **1981**, Eugenio Montale, *Opera in versi*, edizione critica, Turim, Einaudi.

BIASI, Pierre-Marc de

1994, “Manuscripts modernes: les techniques d’analyse scientifique de l’écriture”, in *I Moderni ausili all’Ecdotica*, org. Vincenzo Placella e Sebastiano Martelli, Actes du colloque de Salernes, Napoli, Editioni Scientifiche Italiane, pp. 507-517.

2011, *Génétique des textes*, Paris, CNRS.

2012, “Vingt questions à la génétique”, in *Filologia, críticas e processos de criação*, org. Célia Marques Telles e Rosa Borges, Curitiba, Appris, pp. 21-36.

Biblioteca de D. Diogo de Bragança, viii Marquês De Marialva & Outros Livros Importantes, Catálogo do leilão, org. Pedro de Azevedo, leitura paleográfica de Susana Tavares Pedro, Lisboa, Outubro de 2013.

BOCHICCHIO, Maria, **2007**, *O paradigma do Pudor: edição crítico-genética de A Chaga ao Lado de José Régio*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

BONNACORSO, Giovanni, **1983**, Gustave Flaubert, *Un coeur simple*, Corpus Flaubertianum I, édition diplomatique et génétique des manuscrits, Paris, Belles Lettres.

BOTHE, Pauly Ellen, **2013**, *Apreciações Literárias de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. “Edição Crítica de Fernando Pessoa”, “Estudos”, vol. IV.

BUSHELL, Sally, **2005**, “Intention Revisited: Toward an Anglo-American ‘genetic criticism’”, in *Text*, vol. 17, pp. 55-91. Disponível em : <http://eprints.lancs.ac.uk/26375/1/TEXT17Bushell.pdf>.

CABRAL, Alexandre, **2003**, “Manuscritos”, in *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, pp. 477-478.

CARDOSO, Abílio Tavares, **1973**, *Camilo Castelo Branco, O Romance dum Homem Rico, Edição Crítica organizada com base no manuscrito, 1.^a e 2.^a edições*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CARVALHO E SILVA, Maximiano de, **1983**, *Camilo Castelo Branco, Amor de Perdição*, edição crítica, Rio-Porto, Real Gabinete Português de Leitura-Lello e Irmão.

CASTELO BRANCO, Camilo, **1875-1877**, *Novelas do Minho*, Lisboa, Mattos Moreira & C.^a (1.^a ed).

CASTRO, Ivo

1980/81, “A *Tragédia da Rua das Flores* ou a arte de editar os manuscritos autógrafos”, in *Boletim de Filologia*, Tomo XXVI, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, pp. 309-359.

1984, *Livro de José de Arimateia. Estudo e edição do cod. ANTT 643*, Tese de Doutoramento em Linguística Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

1986a, “Para o texto de *O Guardador de Rebanhos*”, in *Critique Textuelle Portugaise, Actes du Colloque, Paris, 20-24 Octobre, 1981*, org. José Augusto França, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 319-328.

1986b, *O manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro*, edição facsimilada e texto crítico, Lisboa, Dom Quixote.

1988, “Introdução”, in Álvaro de Campos, *A passagem das horas*, ed. Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. “Edição crítica de Fernando Pessoa”, vol I, pp. IX-XIII.

- 1992**, “Camilo: questões de génese”, in *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Universitária José Bonifácio, Fundação Brasil, Portugal, pp. 52-60.
- 1994**, “Camilo: génese e edição”, in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos* (1991), Coimbra, pp.75-88.
- 1995**, “O retorno à filologia”, in *Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 511-520.
- 1997**, “Filologia”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, org. José Augusto Cardoso Bernardes *et al.*, vol. 2, Lisboa, Verbo, col. 602-609.
- 2005**, “O manuscrito do *Amor de Perdição* e a edição do romance”, comunicação ao 2.º Congresso Camiliano, S. Miguel de Seide, 1 de Junho de 2005, texto inédito.
- 2007**, Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, edição genética e crítica, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 2008a**, “A casa fechada”, in *O Trabalho da Teoria. Actas do colóquio de homenagem a Vítor Aguiar e Silva* (Ponta Delgada, 15 e 16 de Novembro de 2007), org. R. Goulart, M.C. Fraga, P. Menezes, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, pp. 111-120.
- 2008b**, “A importância da rasura no manuscrito de *Amor de Perdição*”, in *O Domínio do Instável (A Jacinto do Prado Coelho)*, Porto, Caixotim, pp. 161-180.
- 2012a**, Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, edição crítica, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2012b, “Emendas em curso de escrita”, in *Nada na linguagem lhe é estranho: Homenagem a Isabel Hub Faria*, org. Armanda Costa e Inês Duarte, Porto, Afrontamento, pp. 423-432.

2012c, “Duas semanas de escrita”, comunicação à *Jornada Internacional nos 150 anos da publicação de ‘Amor de Perdição’* (Abril 2012), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, texto inédito.

2013, *Editar Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. “Edição crítica de Fernando Pessoa”, “Estudos”, vol I. (1.^a ed. 1990).

COELHO, Jacinto do Prado, **1976**, “Variantes e variações”, in *Ao contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand, pp. 15-44.

CONTAT, Michel,

1991, “Introduction. La question de l’auteur au regard des manuscrits”, in *L’auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 7-34.

1998, “Une idée fondamentale pour la génétique littéraire: l'intentionnalité. Une application au cas d'un projet abandonné par Sartre d'une pièce de théâtre sur le Maccarthysme”, in *Pourquoi la critique génétique? Méthodes et théories*, org. Michel Contat et Daniel Ferrer, Paris, CNRS, pp. 111-167.

CONTINI, Gianfranco,

1974, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi (1.^a ed. *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939).

1970, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.

CORREIA, Ângela, **2013**, Camilo Castelo Branco, *O Regicida*, edição crítica, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DELILE, Maria Manuela Gouveia, **2005**, “Carolina Michaëlis de Vasconcelos”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, org. José Augusto Cardoso Bernardes *et al.*, vol. V, Lisboa, Verbo, col. 615-620.

DIONÍSIO, João,

2005, “Giuseppe Tavani”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, org. José Augusto Cardoso Bernardes *et al.*, vol. V, Lisboa, Verbo, col. 288-291.

2012, “A escultura da dor no *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett”, in *Filologia, críticas e processos de criação*, org. Célia Marques Telles e Rosa Borges, Curitiba, Appris, pp. 37-51.

2013a, “Com o mesmo nome. Sobre o pensamento filológico de Ivo Castro”, in *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 155-166.

2013b, “Critique génétique après la lettre”, comunicação apresentada à 10.^a Conferência da European Society for Textual Scholarship (Paris, Novembro de 2013), texto inédito.

DUARTE, Luiz Fagundes,

1982, “Duas notas sobre «A Tragédia da Rua das Flores»”, em colaboração com Ivo Castro, in *Boletim de Filologia*, Tomo XXVII, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, pp. 427-438.

1985, “A génese do texto queirosiano: uma vista de olhos sobre a correcção estilística de autor em *A Tragédia da Rua das Flores*”, in *Boletim de Filologia*, Tomo XXX, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, pp. 133-165.

1989, *A génese de um romance: incursão na escrita queiroziana*, Tese de Doutoramento em Linguística Portuguesa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

- 1993**, *A fábrica dos textos: ensaios de crítica textual acerca de Eça de Queirós*, Lisboa, Cosmos.
- 1994**, *Álbum de Autógrafos de Escritores Portugueses*, Associação Portuguesa de Escritores, Lisboa.
- 1995a**, “Prática de edição: onde está o autor?”, in *Gênese e memória, IV Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito e de edições* (Agosto de 1994), org. Philippe Willemart, S. Paulo, Annablume, pp. 106-113.
- 1995b**, “A banca de Camilo: os textos e a sua génese”, *Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquium of Santa Barbara*, ed. João Camilo dos Santos, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies, University of California, pp. 54-62 (texto apresentado como comunicação ao Colóquio Camilo Castelo Branco. Universidade da Califórnia, Santa Barbara, 12-13 de Abril de 1991).
- 1997**, “Estudo e Edição dos Manuscritos Autógrafos de José Régio”, in *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 1, Câmara Municipal de Vila do Conde, pp. 19-20.
- 2007a**, “Tempo de perguntar”, in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.º 8. pp. 11-29. Disponível em: <https://impactum.uc.pt/pt-pt/revista?id=102067&sec=5>.
- 2007b**, “As mãos da escrita”, “O autor e os seus papéis”, in *As mãos da escrita: 25 anos do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea*, org. Luiz Fagundes Duarte e António Braz de Oliveira, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 17-28, 171-174.
- 2012**, “Entre Penélope e Euriclea”, in *Filologia, críticas e processos de criação*, org. Célia Marques Telles e Rosa Borges dos Santos, Curitiba, Appris, pp. 53-67.

“Editorial”, in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, nº 8. pp. 9-10. Disponível em: <https://impactum.uc.pt/pt-pt/revista?id=102067&sec=5>.

ESPAGNE, Michel,

1993, “Quelques tendances de la philologie allemande”, in *Genesis: manuscrits, recherche, invention*, n.º 3, pp. 31-44.

2010, “Philologie et critique génétique”, in *Genesis: manuscrits, recherche, invention*, n.º 30, pp. 19-20. Disponível em <https://genesis.revues.org/96>.

FEIJÓ, Elias J. Torres, 2011, *O Legado do Último Camilo Romancista e a (Auto)Cilada realista*, Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo.

FENOGLIO, Irène, e ADAM, Jean-Michel, 2009, *Génèse de la production écrite et linguistique, Modèles Linguistiques*, Tomo XXX, n.º 59, Toulon, Editions des Dauphins.

FERNANDES, Maria Helena Bastos, 1959, *Tentativa de interpretação estilística: História dum palhaço, A morte do palhaço*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FERRER, Daniel,

2009a, “Les filiations divergentes: critique génétique et critique textuelle”, in *Escritural – Écritures d’Amérique Latine*, n.º 2. Disponível em: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Ferrer.html.

2009b, “Variant and Variation: Toward a Freudo-bathmologico-Bakhtino-Goodmanian Genetic Model?”, in *Genetic criticism and the creative process: essays from music, literature, and theater*, org. William Kinderman and Joseph E. Jones, New York, University of Rochester Press, pp. 35-50.

FIRMINO, Jéssica, 2013, *A gênese de uma tradução de Camilo Castelo Branco: História de Gabriel Malagrida*, Dissertação de Mestrado em Crítica Textual, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FONSECA, Fernanda Irene,

2008a, “Tempo de mudança: análise de um diário inédito (1944-1949) de Vergílio Ferreira”, in *O Fascínio da Linguagem. Actas do Colóquio de homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, org. Fátima Oliveira, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 3-28.

2008b, Vergílio Ferreira, *Diário inédito: 1944-1949*, edição de Fernanda Irene Fonseca, Lisboa, Bertrand.

GABLER, Hans Walter, 1984, James Joyce, *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*, New York, Garland.

GIAVERI, Maria Teresa,

1993, “La critique génétique en Italie: Contini, Croce et l’étude des paperasses”, in *Genesis: manuscrits, recherche, invention*, n.º 1, pp. 9-29.

1994, “Castelli di carte e destini incrociati: la critica genetica nella tradizione italiana”, in *I Sentieri della creazione, tracce, traiettorie, modelli. Les Sentiers de la création, traces, trajeciores, modèles*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, pp. 37-49.

GIAVERI, M. Teresa e GRÉSILLON, Almuth, 1994, “Préface”, in *I Sentieri della creazione, tracce, traiettorie, modelli. Les Sentiers de la création, traces, trajeciores, modèles*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, pp. 9-16.

GODINHO, Hélder, 2001, Vergílio Ferreira, *Escrever*, edição de Hélder Godinho, Lisboa, Bertrand.

- GODINHO**, Helder, e **TURÍBIO**, Ana Isabel, **2007**, “O espólio de Vergílio Ferreira”, in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, nº 8. pp. 319-330. Disponível em: <https://impactum.uc.pt/pt-pt/revista?id=102067&sec=5>.
- GONÇALVES**, Elsa, **2001**, “Aurelio Roncaglia”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, org. José Augusto Cardoso Bernardes *et al.*, vol. IV, Lisboa, Verbo, col. 992-995.
- GONÇALVES**, Maria da Graça, **1971**, *A elaboração do «Húmus» de Raul Brandão através do estudo das suas variantes*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- GREETHAM**, D. C., **1992**, *Textual Scholarship: An Introduction*, New York, Garland.
- GRÉSILLON**, Almuth,
- 1979**, “Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence”, in *Die Nachlassedition. La publication des manuscrits inédits*, Berne, Peter Lang, pp. 179-189.
- 1989**, “Fonctions du langage et genèse du texte”, in *La naissance du texte*, org. Louis Hay, Paris, José Corti, pp. 177-192.
- 1994**, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 1999**, “Philologie et critique génétique: ressemblances et différences”, in *Atti dei convegni lincei 151. Convegno internazionale i nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici. In collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli studi di Lingua e Letteratura Italiana (Roma, 27-29 maggio 1998)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 53-58.
- 2001**, “La critique génétique, aujourd'hui et demain”, in *L'Esprit créateur*, vol. XLI, n.º 2, p. 9-15. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>.

2007, “La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières”, in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n° 8. pp. 31-45. Disponível em: <https://impactum.uc.pt/pt-pt/revista?id=102067&sec=5>.

2008, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS.

GRÉSILLON, Almuth, e **LEBRAVE**, Jean-Louis, **1982**, “Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs”, in *La Genèse du texte: les modèles linguistiques*, Paris, CNRS, “Coll. Textes et Manuscrits”, pp. 130-175.

HAY, Louis,

1979, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion.

1993, “Les Manuscrits au Laboratoire”, in *Les Manuscrits des Ecrivains*, CNRS, Hachette, pp. 122-137. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=64253>.

2003, “Qu’est-ce que la critique génétique?”, D’après une conférence à l’École Thématique du CNRS, Abbaye de l’Ardenne. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384032>.

HOUAISS, António, e **Villar**, Mauro de Salle, **2005**, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Tomo XVII, Lisboa, Temas e Debates, pp. 7582-7683.

ISELLE, Dante, **1987**, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore*, Padova, Liviana.

ITALIA, Paola, e **RABONI**, Giulia, **2014**, *Che cos’è la filologia d’autore*, Roma, Carocci.

KREMER, Dieter, **2001**, “Joseph Maria Piel”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, org. José Augusto Cardoso Bernardes *et al.*, vol. IV, Lisboa, Verbo, col. 140-142.

LEBRAVE, Jean-Louis,

1986, “L’écriture interrompue: quelques problèmes théoriques” in *Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, org. Louis Hay, Paris, CNRS, “Coll. Textes et Manuscrits”, pp. 127-163.

1992, “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, in *Genesis: manuscrits, recherche, invention*, n.º 1, pp. 33-72.

LORENZO, R., **1993**, “Carolina Michaëlis de Vasconcelos”, in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, pp. 654-656.

MARQUES, Henrique, **1925**, *Os editores de Camilo: alguns subsídios para a história da livraria em Portugal*, Lisboa, Empresa da História de Portugal.

MATEUS, Maria Helena Mira, **1961**, Camilo Castelo Branco, *Novelas do Minho*, edição crítica, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos.

MARTINES, Enrico, **1998**, *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. “Edição Crítica de Fernando Pessoa”, “Estudos”, vol. II.

MCGANN, Jerome John,

1985a, “The Monks and the Giants”, in *The beauty of inflections: literary investigations in historical method and theory*, Oxford, Clarendon, pp. 69-89.

1985b, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago.

2009, “Our textual history”, in *Times Literary Supplement*, n.º 5564 (20 November 2009), pp. 13-15. Disponível em: <http://www.the-tls.co.uk/articles/private/our-textual-history/>.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, **2006**, “*Ostinato Rigori: a Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett (I – Propósitos e Questões)*”, in *Crítica textual e edições críticas: em questão*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 39-58.

NÓIA, Manuel, **1968**, *O Demónio do Ouro. Camilo Castelo Branco. Edição crítica organizada com base no manuscrito e 1.ª edição*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

NOVAIS, Isabel Cadete,

1997, “Breve incursão pelos escritos de José Régio”, in *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, n.º 1, Câmara Municipal de Vila do Conde, pp. 21-24.

2000, “Os escritos de José Régio: Uma memória preservada”, in *Boletim do Centro de Estudos Regionais*, n.º 6 e 7, Câmara Municipal de Vila do Conde, pp. 67-97.

2004, *Jacob e o Anjo. A Construção do Texto Dramático em José Régio*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

2007, “José Régio: enveredando pelos trilhos da sua criação”, in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.º 8. pp. 285-302. Disponível em: <https://impactum.uc.pt/pt-pt/revista?id=102067&sec=5>.

NUITEN, Henk, **1979**, *Les Variantes des “Fleurs du Mal” et des “Épaves” de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de stylistique génétique*, Amesterdão, APA - Holland University Press.

PIMENTA, Carlota, **2009**, *Edições crítica e genética de “A Morgada de Romariz” de Camilo Castelo Branco*, Dissertação de Mestrado em Estudos Românicos, Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

PIZARRO, Jerónimo, **2007**, *Fernando Pessoa: entre Génio e Loucura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. “Edição crítica de Fernando Pessoa”, “Estudos”, vol. III.

REYNAUD, Maria João, **2000**, *Metamorfoses da escrita*, Porto, Campo das Letras.

REIS, Carlos,

2006, “Para a edição crítica das obras de Eça de Queirós. Fundamentos e Plano Editorial”, in *Crítica textual e edições críticas: em questão*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 69-117.

2007, “O cânone da literatura queirosiana”, in *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, nº 8. pp. 185-199. Disponível em: <https://impactum.uc.pt/pt-pt/revista?id=102067&sec=5>.

REIS, Carlos, e **MILHEIRO**, Maria do Rosário, **1989**, *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

REIS, Carlos, **FIALHO**, Irene, e **SIMÕES**, Maria João, **2014**, *A correspondência de Fradiques Mendes (Memórias e notas)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. “Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós”.

ROCHETA, Isabel,

2013, “A génese de um romance queirosiano. Um autógrafo inédito d’*A Ilustre Casa de Ramires*”, in *Matraga*, vol. 20, nº 32, pp. 173- 188. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19847/14279>.

2014, “A Correspondência de Fradique Mendes. Uma fundamental edição crítica”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1152, pp. 10-11. Disponível em: <https://queirosiana.files.wordpress.com/2012/08/fradique-mendes-isabel-rocheta.pdf>.

RODRIGUES, Natércia Fonseca, **1965**, *Tendências do estilo de Aquilino observadas através das variantes do “Jardim das Tormentas”*, Tese de Licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SAMPAYO, Albino Forjaz de, **1916**, *Grilhetas*, Lisboa, Santos & Vieira Empresa Literária Fluminense.

SANTANA, Maria Helena,

2004, Almeida Garrett, *O Arco de Sant’Ana. Crónica Portuense*, edição crítica, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

2006, “*Ostinato Rigori: a Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett (II – Sobre a fábrica textual de O Arco de Sant’Ana)*”, in *Crítica textual e edições críticas: em questão*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, pp. 59-68.

SANTOS, Maria José Ferreira dos, **2015**, *Marcas de água: séculos xiv-xix: coleção TECNICELPA*, Santa Maria da Feira, Tecnicelpa – Associação Portuguesa dos Técnicos das Indústrias de Celulose e Papel/Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.

SEGALA, Amos, **1985**, “Propos liminaire”, in *Methodologie et pratique de l’edition Critique des Textes Litteraires contemporains (Collection Archives)*, org. Amos Segala, Cahier n.º 8, pp. 1-4.

SEGRE, Cesare, **1995**, “Critique des variantes et critique génétique”, in *Genesis: manuscrits, recherche, invention*, n.º 7, pp. 29-45.

SOBRAL, Cristina, **2014**, Camilo Castelo Branco, *O Demónio do Ouro*, edição crítica, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SOBRAI, Cristina, e **ROCHETA**, Isabel, **2011**, “A ‘machina creadora’ de Eça de Queirós. Um autógrafo de *A Ilustre Casa de Ramires*”, in *Letras Com Vida - Literatura, Cultura e Arte*, n.º 3, pp. 181-197.

SONSINO, Ana Luísa, **2015**, *A Espada de Alexandre, de Camilo Castelo Branco: Polémica origem e invulgar génese de um texto polémico e invulgar*, Dissertação de Mestrado em Crítica Textual, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

STAROBINSKI, Jean, **1989**, “Approches de la génétique des textes”, in *La naissance du texte*, org. Louis Hay, Paris, José Corti, pp. 207-212.

STUSSI, Alfredo, **2001**, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino.

TAVANI, Giuseppe,

1985, “Le Texte: son importance, son intangibilité”; “Théorie et méthodologie de l’édition critique” ; “Los textos del siglo XX”; “Méthodologie et pratique de l’édition critique des textes littéraires contemporains” (conferências proferidas em Maio de 1984) e “Discussion”, in *Methodologie et pratique de l’edition Critique des Textes Litteraires contemporains (Collection Archives)*, org. Amos Segala, Cahier n.º 8, pp. 31-45, 47-67, 79-92, 105-113, 68-78.

1996, “Filologia e genética”, in *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º 3, pp. 63-90.
Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT9696110063A/18130>.

1999, “Edição genética e edição critico-genética: duas metodologias ou duas filosofias?”, in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 5, pp. 143-149.

TRACHSLER, Richard, **2006**, “How to do things with manuscripts. From humanist practise to recent textual criticism”, in *Textual Cultures. Texts, Contexts, Interpretation*, Society for Textual Scholarship, Nova Iorque, Indiana University Press, pp. 5-28.

TURÍBIO, Ana Isabel,

2004, *O Traçado da Escrita em Cântico Final, de Vergílio Ferreira*, Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

2010, *O caminho fica longe: matriz genética do processo de construção romanesca em Vergílio Ferreira*, Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas, Literatura Portuguesa Moderna, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

WILLEMART, Philippe,

1992, “Intenção do Autor, Vontade do Autor ou Lógica do Texto”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 33, pp. 128-135. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70478>.

2007, *Critique génétique: pratiques et théorie*, Paris, L’Harmattan.

2009, *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*, São Paulo, Perspectiva.

VAN HULLE, Dirk, 2004, *Textual awareness: a genetic study of late manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*, Michigan, The University of Michigan Press.

Jornais

“Falecimentos”, in *Jornal de Sintra*, 11 de Maio de 1947, n.º 692, p. 3.

“Funerais”, in *Diário de Notícias*, 7 de Maio de 1947, p. 4.

“Necrologia”, in *Diário de Notícias*, 6 de Maio de 1947, p. 2.

“R. Simões Costa”, in *Jornal de Sintra*, 15 de Outubro de 1939, n.º 292, p. 4.

Silva, J. Nunes da, “Amigos de Sintra”, in *Jornal de Sintra*, 28 de Dezembro de 1947, n.º 727, p. 2.

Documentos inéditos

Museu João de Deus, Lisboa: Espólio de Francisco Teixeira de Queirós

Carta de Camilo a Mattos Moreira, Seide, 24 de Junho de 1976 (Cota A. P1 – 22, manuscrito 91, n.º reg. M2625).

Carta de Camilo a Francisco Teixeira de Queirós, Seide, 29 de Agosto de 1976 (Cota A. P1 – 22, manuscrito 92, n.º reg. M2626).

Carta de Camilo a Francisco Teixeira de Queirós, Seide, 6 de Novembro de 1976 (Cota A. P1 – 22, manuscrito 93, n.º reg. M2627)

Sitografia

DUARTE, Luiz Fagundes, *Glossário de Crítica Textual*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Mestrado em Edição de Texto, <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/>. Acedido em: 20 de Setembro de 2016.

ITALIA, Paola, **PINOTTI**, Giorgio, e **RABONI**, Giulia, *Filologia d'autore*, Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università di Siena; Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma; e Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali dell'Università La Sapienza di Roma, <http://www.filologiadautore.it/wp/>. Acedido em: 20 de Setembro de 2016.

“Programa em Crítica Textual”, no *site* da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/pct>. Acedido em: 20 de Setembro de 2016.

REIS, Carlos, *Eça de Queirós, Investigação, ensino e debate sobre temas queirosianos*, <https://queirosiana.wordpress.com/>. Acedido em: 20 de Setembro de 2016.

ANEXOS

ANEXO A

MARCAS D'ÁGUA						
	CEGO	MORGADA	FILHO I	FILHO II	MOISÉS I	MOISÉS II
0					SER	
1	SPINS	ULA		INS	(interior)	(41) (exterior)
2	RPIN	ULA		PA	RPINS	(42) (exterior)
3	PINS	ULA		PA	(exterior)	(43) RPINS
4	PINS	ULA		A	SER	(44) RPINS
5	RPIN	PA	PA	PA	SER	(45) RPINS
6	SE	PA	LA	(interior)	PINS	(46) RPINS
7	SE	PA	INS	SE	PA	(47) RPINS
8	SE	PA	SERP	SE	PAU	(48) (exterior)
9	SER	(interior)	PAUL	SE	LA	(49) PINS
10	S	ULA	(interior)	SER	LA	(50) RPINS
11	ULA	SE	(exterior)	RPINS	ULA	(51) RPINS
12	ULA	SER	PA	RPINS	LA	(52) RPINS
13	ULA	SE	SE	RPINS	SE	(53) PINS
14	ULA	RPINS	PAU	PINS	RPINS	(54) (exterior)
15	P	PINS	PAU	(exterior)	SE	(55) (exterior)
16	P/PAU	RPINS	PAU	PA	SE	(56) (exterior)
17	PA	PAU	SE	PA	SE	(57) (exterior)
18	PA	P	(interior)	PA	(interior)	(58) (exterior)
19	PA	RPINS	(interior)	PA	SE	(59) (exterior)
20	P	PA	ULA	(interior)	SER	(60) SER
21	PA	P	SE	LA	SE	(61) (interior)
22	PINS	PA	SE	ULA	(exterior)	(62) ULA
23	PA	ULA	RPINS	LA	(exterior)	(63) RPINS
24	ULA	(interior)	PAUL	(interior)	(interior)	(64) RPINS
25	ULA	ULA	PA	ULA	(interior)	(65) NS
26	ULA	SE	PAUL	ULA	(interior)	(66) RPINS
27	SER	ULA	INS	(interior)	SER	(67) (interior)
28	SER	PA	INS	ULA	SER	(68) (interior)
29	SE	PAU	PAU	PA	SE	(69) (interior)
30	SE	PA	PAUL	PA	(exterior)	(70) (interior)
31	SE	RPINS	INS	PA	SER	(71) SER
32	SE	RPINS	PAU	PA	SER	(72) RPINS
33	SER	(exterior)	PAUL	RPINS	(interior)	(73) SE
34		(interior)	(interior)	SE	(interior)	(74) S
35		SE	A	SE	(interior)	(75) SE
36	RPINS	SE	SERP	SE	(interior)	(76) SER
37	SER	ULA	ULA	SE	(interior)	(77) SER
38	PA	LA	(interior)	ULA	(interior)	(78) RPINS
39	PA	ULA	SER	RPINS	(interior)	(79) ERPINS
40	PINS	PA	SE	RPINS	(exterior)	(80) RPINS
41	ULA	SE	INS			(81) RPINS
42		SER				(82) PINS
43		SE				(83) (interior)
44		ULA				
45		PA				

Esquema representativo da folha original:

EXTERIOR ESQUERDO	INTERIOR ESQUERDO	INTERIOR DIREITO	EXTERIOR DIREITO
P PA PAU PAUL	ULA LA A	SER SE	RPINS PINS INS

marca d'água:
PAULA SERPINS

Compatibilidade entre os cortes dos fólhos de *Viúva*

Viúva I

Reconstituição de possível sequência de fólhos, formando uma folha original:

A	B	C*	D
4, 5, 6, 7, 8v, 9, 10, 11v, 12v	15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,	01, 26, 27	00, 1v, 2, 3v
13, 14 (sem recorte no topo)	24, 25 (sem recorte no topo)		
exterior	interior	interior	exterior

* Os cortes do grupo C coincidem com os cortes do grupo G de *Viúva II*.

Grupos de fólhos com o mesmo corte, mas sem correspondência com outros grupos:

E – 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39v, 40: invertidos (exterior)
F – 34, 35, 36, 37, 38v (interior)

Viúva II

Reconstituição de possíveis sequências de fólhos, formando folhas originais:

	A	B	C
	27, 28	24, 25, 26, 39	29, 32, 33, 34
	interior	interior	exterior

	D	E	
	15	11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 38	
	interior	interior	

Grupos de fólhos com o mesmo corte, mas sem correspondência com outros grupos:

F – 5, 7, 8, 9, 10 (exterior)
G – 1, 2, 3, 30, 31, 37 (interior)*
H – 20, 21, 22, 23 (exterior)
I – 4, 6 (exterior)
J – 35, 36 (exterior)
K – 40 (interior)

* Os cortes do grupo G coincidem com os recortes do grupo C de *Viúva I*.

Viúva III

Reconstituição de possível sequência de fólhos, formando uma folha original:

		A	B
		15, 16, 17, 18, 19, 20, 21v, 22v, 23v, 24v	30v, 31v, 32v, 33v, 34v, 35v, 36v, 37v
		interior	exterior

Grupos de fólhos com o mesmo corte, mas sem correspondência com outros grupos:

<p>C – 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 (exterior)</p> <p>D – 2, 3, 4, 5, 25v, 26v, 27v, 28v, 29v (interior)</p>

ANEXO B

A edição genética de *Novelas do Minho* está disponível em suporte digital, na pasta intitulada “Anexo B”, que contém seis ficheiros pdf, correspondentes a cada uma das novelas de que há manuscrito: *Gracejos*, *Cego*, *Morgada*, *Filho*, *Moisés* e *Viúva*.

Os manuscritos autógrafos são transcritos diplomaticamente, através de símbolos que permitem identificar e classificar a operação de escrita das emendas, a sua sequência cronológica e a sua topografia. A edição genética inclui ainda as emendas da 1.^a edição, imediatamente após o lugar respectivo no texto manuscrito, o que facilita uma leitura cronológica, evolutiva, do texto, desde a primeira versão manuscrita, até à última versão revista pelo seu autor (“edição vertical”, Biasi 2011: 156).

Os símbolos são o modo mais prático e espacialmente mais económico de o editor transmitir ao leitor a sua interpretação da emenda. Adoptei os seguintes símbolos convencionais e disponíveis, usados por Castro no *Amor de Perdição* e abundantemente utilizados pela Equipa Pessoa:

□	espaço deixado em branco pelo autor
<...>	segmento cancelado pelo autor
<...>/...\\	substituição por sobreposição
<...>[...]	substituição mediata na linha
<...>[← ...]	substituição mediata na linha (adição à esquerda do cancelamento) ⁹⁸
<...>[↑ ...]	substituição mediata na entrelinha superior
<...>[↓ ...]	substituição mediata na entrelinha inferior
[...]	adição na linha
[↑ ...]	adição na entrelinha superior
[↓ ...]	adição na entrelinha superior
*...	leitura conjecturada
†	palavra ilegível
<†>	segmento cancelado ilegível

Nos casos em que não é possível representar simultaneamente a cronologia e a topografia das emendas, como é o das emendas imediatas na entrelinha, a identificação da cronologia das emendas sobrepõe-se à indicação da sua topografia.

⁹⁸ O manuscrito de *Novelas do Minho* não tem margens laterais. Neste caso, a seta representa a inserção do elemento substituto à esquerda do elemento cancelado.

ANEXO C

A análise exaustiva das emendas manuscritas está disponível em suporte digital, na pasta “Anexo C”. Esta pasta contém:

- dez ficheiros Excel, correspondentes aos fascículos da 1.^a edição (“1 – Gracejos”, “2 – Cego”, “3 – Morgada”, “4 – Filho I”, “5 – Filho II”, “6 – Moisés I”, “7 – Moisés II”, “8 – Viúva I”, “9 – Viúva II” e “10 – Viúva III”);
- um ficheiro que apresenta os resultados finais dos dez ficheiros anteriores (“Resultados”).

Cada um dos dez primeiros ficheiros apresenta duas folhas Excel. A primeira intitula-se “Tabela” e apresenta, verticalmente, a lista exaustiva das emendas do manuscrito de cada novela, com a respectiva classificação segundo seis categorias de análise (cronologia, operação de escrita, topografia, traço de cancelamento, amplitude e direcção de sentido), correspondentes, cada uma delas, a uma coluna. A segunda intitula-se “Contagens” e apresenta o número de atestações dos aspectos contabilizados:

- A – Cronologia das emendas
 - A1 – Emendas em que não é possível a definição da cronologia
- B – Emendas múltiplas
- C – Operações de escrita
 - C1 – Operações de escrita das emendas ligadas
- D – Traços de cancelamento
 - D1 – Traços de cancelamento e operações de escrita
- E – Topografia das emendas
 - E1 – Topografia das emendas na entrelinha
 - E2 – Topografia das emendas e operações de escrita
- F – Direcção de sentido (total: projecção, retro projecção e retorno)
 - F1 – Direcção de sentido (sem emendas ligadas)
- G – Amplitude
 - G1 – Amplitude 1
 - 1.1. Direcção de sentido
 - 1.1.1. Total de direcção de sentido sem especificação da cronologia das emendas
 - 1.2. Emendas ligadas
 - 1.3. Repetições
 - G2 – Amplitude 2: emendas mediatas em que é possível saber o momento textual máximo de inserção
 - 2.1. Emendas que condicionam a continuação congruente da frase
 - 2.2. Emendas realizadas antes da supressão imediata da sequência em que estão inseridas
 - 2.3. Emendas realizadas antes de o período em que estão inseridas ter sido sublinhado
 - 2.4. Algumas projecções mediatas
 - 2.5. Emendas que surgem escritas sem hesitação adiante
- H – Emendas mediatas com letra igual ao texto em seu redor
- I – Número de emendas por página

Devido à quantidade de informação a analisar, foram adoptados os seguintes símbolos e expressões, que permitiram a contabilização automática dos milhares de atestações:

EXPRESSÕES	LEGENDA
imediata	emenda imediata
mediata	emenda mediata
#mediata	emenda em que não é possível definir cronologia (supressões)
/mediata	emenda em que não é possível definir cronologia (reordenações)
\$mediata	emenda em que não é possível definir cronologia (sobreposições)
&mediata	emenda em que não é possível definir cronologia (substituições em fim de linha)
*mediata	emenda em que não é possível definir cronologia (substituições na entrelinha)
}mediata	emenda em que não é possível definir cronologia (adições em fim de linha)
+	emenda múltipla
(g)	emenda ligada
M	emenda mediata
I	emenda imediata
_sub	substituição (operação de escrita)
_ad	adição (operação de escrita)
_sup	supressão (operação de escrita)
_reord	reordenação (operação de escrita)
_linha	linha (topografia)
_entrelinha	entrelinha (topografia)
_sobreposição	sobreposição (topografia)
_verso	verso (topografia)
_margem	margem (topografia)
_entrelinha com chamada	emenda inserida na entrelinha com uma cruz de chamada
_entrelinha com traço	emenda inserida na entrelinha enquadrada por um traço
_entrelinha inclinado	emenda que desce inclinada à linha
_direito	traço de cancelamento direito
_enrolado	traço de cancelamento enrolado
_oblíquo	traço de cancelamento oblíquo
_riscado	traço de cancelamento múltiplo
_projecção	projecção (direcção de sentido)
_retroprojecção	retroprojecção (direcção de sentido)
_retorno	retorno (direcção de sentido)
_sin	sinónimo (direcção de sentido)
_ant	antónimo (direcção de sentido)
_red	redireccionamento (direcção de sentido)
_tl	troca lexical (direcção de sentido)
_ling	reformulação linguística (direcção de sentido)
_ort	ajuste ortográfico (direcção de sentido)
_g	correção gramatical (direcção de sentido)
_pont	alteração de pontuação (direcção de sentido)
_ns	emenda em que não é possível classificar a direcção de sentido
_mesma frase	mesma frase (nível de amplitude)
_frase contígua	frase contígua (nível de amplitude)
_algumas frases	algumas frases (nível de amplitude)
_parágrafo contíguo	parágrafo contíguo (nível de amplitude)
_alguns parágrafos	alguns parágrafos (nível de amplitude)

rep_	emenda devido a repetição lexical (amplitude)
cont inc_	emenda devido a continuação incongruente (amplitude)
(*)antes_	emenda realizada antes de supressão imediata (amplitude)
antes_	emenda realizada antes de sublinhado (amplitude)
mesma palavra_	emenda que surge repetida sem hesitação adiante (amplitude)
projecção(*)	algumas projecções mediatas (amplitude)
retroprojecção(*)	algumas retroprojecções mediatas (amplitude)
%mediata	substituição simples com letra igual ao texto ao seu redor
»mediata	substituição mais extensa com letra igual ao texto ao seu redor
(ª)mediata	adição com letra igual ao texto ao seu redor

ANEXO D

A análise exaustiva das emendas da 1.^a edição está disponível em suporte digital, na pasta “Anexo D”. Esta pasta contém:

- dez ficheiros Excel, correspondentes a cada um dos dez fascículos da 1.^a edição. Aqui, as emendas são classificadas segundo as seguintes categorias: substituição, adição, supressão e reordenação (alterações substantivas); pontuação e pontuação correcção; grafismo, correcção gramatical e alteração fonológica.

- um ficheiro intitulado “Resultados”, onde se contabilizam as atestações dos ficheiros anteriores.

Para além destes onze ficheiros, existe ainda uma pasta intitulada “Direcção de sentido”, com dez ficheiros Excel (correspondentes aos fascículos da 1.^a edição), onde as emendas de cada novela são classificadas segundo esta categoria específica. Contabiliza-se, ainda, nestes ficheiros, o número de vezes em que um lugar emendado na 1.^a edição fora já emendado no manuscrito, estando os resultados finais desta contabilização disponíveis no ficheiro “Resultados”, referido anteriormente.

Para qualificar as diferentes categorias de direcção de sentido, retomam-se as expressões adoptadas nas emendas manuscritas:

EXPRESSÃO	LEGENDA
_projecção	projecção
_retroprojecção	retroprojecção
_retorno	retorno
_sin	sinónimo
_ant	antónimo
_red	redireccionamento
_tl	troca lexical
_ling	reformulação linguística
_ort	ajuste ortográfico
_g	correcção gramatical
_pont	alteração de pontuação
_ns	emenda em que não é possível classificar a direcção de sentido